

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP –
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**

NORMA DOMINGOS

A TRADUÇÃO POÉTICA: *CONTES CRUELS* DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

V.1

Tese apresentada para a obtenção de título de Doutora junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Araraquara, sob a orientação da Professora Doutora Guacira Marcondes Machado Leite.

ARARAQUARA - SP

ABRIL/2009

FAPESP

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP –
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**

NORMA DOMINGOS

A TRADUÇÃO POÉTICA: *CONTES CRUELS* DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Tese apresentada para a obtenção de título de Doutora junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Araraquara, sob a orientação da Professora Doutora Guacira Marcondes Machado Leite.

BANCA EXAMINADORA

Presidente

Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

1º Examinador

Profa. Dra. Gloria Carneiro Do Amaral

2º Examinador

Prof. Dr. Alain Marcel Mouzat

3º Examinador

Prof. Dra. Silvana Vieira Da Silva

4º Examinador

Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente

Araraquara, _____ de _____ de 2009.

À minha filha Luana.

Aos meus pais, Alcides e Jandyra.

AGRADECIMENTOS

À professora Guacira que, mestre e amiga, desde a graduação, sempre, comigo compartilhou seus conhecimentos e tornou possível a concretização deste trabalho.

Ao Isaac e à Luana que sempre me incentivaram.

Aos meus pais que, com amor, compreensão, dedicação, incentivo e apoio, são os grandes responsáveis de mais esta vitória.

Aos queridos amigos que sempre acreditaram em meu trabalho e me motivaram.

À FAPESP cujo apoio financeiro, de 01 de janeiro de 2006 a 08 de agosto de 2008, oportunizou a realização de atividades que enriqueceram sobremaneira minha formação e o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores e colegas da pós-graduação, que durante os cursos e atividades necessários à realização deste estudo, compartilharam seus conhecimentos e contribuíram para minha formação.

Aos professores sr. Camille Dumoulié, diretor do Centre de recherches en Littérature et Poétique comparées da Universidade de Paris X-Nanterre, e sr. Jean-Louis Cabanès, especialista em Literatura Francesa do Século XIX, que me acolheram e orientaram minhas pesquisas na França em outubro de 2007.

À Profa. Dra. Silvana Vieira da Silva e ao Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente pela atenção dispensada à análise do relatório geral de qualificação.

À banca examinadora, pelos conhecimentos, sugestões e contribuições que enriqueceram o trabalho.

À Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva que durante esta pesquisa sempre, gentilmente, revisou meus textos em inglês.

A todos os profissionais da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, que direta ou indiretamente, tornaram possível a concretização de meu trabalho. Meu reconhecimento especial para Maria Clara Bombarda e Ana Cristina Jorge.

Àqueles que, embora não citados aqui, também contribuíram para a concretização desta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa tem o objetivo de apresentar a tradução crítica de alguns contos da obra *Contes cruels* (1883) de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889). Os textos selecionados compreendem os contos “Véra”, “L'Intersigne” e “Souvenirs occultes” que estão traduzidos para o português em duas edições (VILLIERS DE L'ISLE_ADAM, 1971, 1987) e cujas análises foram desenvolvidas na dissertação de mestrado – “**O universo simbólico em *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam**” (DOMINGOS, 2004); e, visando um dos objetivos específicos da tese, ou seja, a tradução de alguns textos da coletânea, em sua maioria inéditos em língua portuguesa, os contos: “*Vox Populi*”, “*Fleurs de ténèbres*”, “*La Machine à Gloire*”, “*Sentimentalisme*”, “*A s'y méprendre*” e “*L'Inconnue*”. A definição dos contos está, ainda, fundamentada nos pilares mais significativos da obra villieriana, a saber: a prosa poética, a narrativa fantástica e o discurso irônico. As análises efetuadas no decorrer desta pesquisa indicaram caminhos para refletir, no processo tradutório, sobre as especificidades dos procedimentos narrativos, discursivos e poéticos empregados pelo autor. Foi possível destacar procedimentos estilísticos riquíssimos do discurso villieriano que concernem, sobretudo, à concentração característica do conto e da prosa poética e à ironia. Foi importante que tais procedimentos tenham sido bem caracterizados visto que este estudo, ao debruçar-se sobre a tradução de um texto literário poético, apóia-se em pressupostos da teoria e crítica da tradução, bem como da crítica literária, que entendem que existem diferenças entre traduzir e interpretar, que o tradutor deve encontrar maneiras adequadas de traduzir, de modo a satisfazer os critérios de manutenção do efeito produzido pelo texto de partida, na língua de chegada. A edição crítica proposta nesta tese, em seu sentido geral, visa apresentar notas elucidativas sobre a rica linguagem do autor, com a intenção de proporcionar aos leitores e/ou estudiosos instrumentos para uma leitura fluida; da mesma maneira, ela visa trazer, por meio de uma introdução detalhada de cada conto traduzido, novos pontos de vista sobre o texto villieriano e atualizá-lo, revisando comentários anteriores e abrindo caminhos para futuros trabalhos e traduções da obra de Villiers de l'Isle-Adam. Ainda, ao preocupar-se com as possíveis constituições e/ou restituições da autenticidade da linguagem literária do autor, este estudo é entendido como ponto de partida para a difusão e circulação de um autor francês do século XIX relevante e cuja obra se encontra escassa em língua portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução literária. Simbolismo. Edição crítica. Villiers de l'Isle-Adam. *Contes cruels*.

ABSTRACT

The objective of this study is to present a critical translation of some short histories from the book *Contes cruels* (1883) by Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889). The texts chosen are divided into two groups: the first is composed by the short histories "Véra", "L'Intersigne" and "Souvenirs occultes", translated into Portuguese in two editions (VILLIERS DE L'ISLE_ADAM, 1971, 1987) and whose analyses were developed in the Master Dissertation – "**O universo simbólico em Contes cruels de Villiers de l'Isle-Adam**" (DOMINGOS, 2004); the second group was chosen considering one of the specific objectives in this thesis, that is, the translation of some short stories that had never been translated into Portuguese: "Vox Populi", "Fleurs de ténèbres", "La Machine à Gloire", "Sentimentalisme", "A s'y méprendre" and "L'Inconnue". In this research, the analyses pointed to ways of reflecting about the translation process which involves specific, discursive, poetic narrative procedures used by the author. It was possible to highlight some stylistic procedures found in Villiers' discourse, which are extremely productive and are especially concerned with the condensed characteristic of the short story, its poetic prose and irony. It was very important to characterize those procedures because this study, devoted to the translation of a poetic literary text, is based on the assumptions of the translation theory and criticism, as well as on the literary criticism. These studies show differences between the act of translating and that of interpreting, and the translator should find adequate forms of translation as a way to fulfill the criterion that involves the production of the same effect, found in the departure text, in the target text. In general, the proposed critical edition is intended to present illuminating notes about the author's rich language as a way to give readers and/or researchers tools to a fluent reading; in the same way, the critical edition aims, with its detailed introduction about each translated short story, at presenting new points of view on Villiers' text, updating it, reviewing previous comments and opening approaches for future works and translations of Villiers de l'Isle-Adam's work. Furthermore, for being concerned with the possible creations and recreations of the literary language of the author, this study is considered a starting point for the dissemination and circulation of a remarkable nineteenth century French author, whose diffusion of work is rare in Portuguese.

KEYWORDS: Literary translation. Symbolism. Critical edition. Villiers de l'Isle-Adam. *Contes cruels*.

RÉSUMÉ

Cette recherche a le but de présenter la traduction critique de quelques contes de l'œuvre *Contes cruels* (1883) de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889). Les textes choisis se partagent en deux groupes: le premier est composé des contes "Véra", "L'Intersigne" et "Souvenirs occultes" qui ont été traduits en portugais dans deux éditions (VILLIERS DE L'ISLE_ADAM, 1971, 1987) et dont les analyses ont été développées dans mon mémoire de maîtrise "**O universo simbólico em Contes cruels de Villiers de l'Isle-Adam**"(DOMINGOS, 2004); le deuxième groupe a été retenu en vue de l'un des objectifs spécifiques de cette thèse, c'est-à-dire la traduction de quelques contes du recueil, en leur majorité inédits en langue portugaise: *Vox Populi*", "Fleurs de ténèbres", "La Machine à Gloire", "Sentimentalisme", "A s'y méprendre" et "L'Inconnue". La définition des deux groupes est, encore, fondée sur les axes les plus significatifs de l'œuvre villierienne: la prose poétique, le récit fantastique et le discours ironique. Les analyses effectuées au cours de la recherche ont indiqué le chemin de la réflexion, dans le processus traductoire, sur les spécificités des procédés narratifs, discursifs et poétiques employés par l'auteur qui concernent surtout la concentration caractéristique du conte et de la prose poétique, et l'ironie. Il est important que ces procédés aient été bien caractérisés puisque cette étude, en abordant la traduction d'un texte littéraire poétique, se fonde sur des propositions de la théorie et la critique de la traduction, aussi bien que sur celles de la critique littéraire, qui comprennent qu'il y a des différences entre traduire et interpréter, que le traducteur doit trouver des manières convenables de traduire, de sorte à satisfaire les critères du maintien de l'effet produit par le texte de départ dans la langue d'arrivée. L'édition critique proposée dans cette thèse, dans son sens général, veut présenter des notes explicatives sur le riche langage de l'auteur, pour offrir aux lecteurs et/ou chercheurs des outils pour une lecture aisée; de la même manière, elle veut apporter, par le biais d'une introduction détaillée de chaque conte traduit, de nouveaux points de vue sur le texte villierien et le remettre à jour, en révisant des commentaires antérieurs et en ouvrant d'autres parcours pour des études et traductions futures de l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam. En plus, en se préoccupant des possibles constitutions et/ou reconstitutions de l'authenticité du langage littéraire de l'auteur, cette étude est vue comme un point de départ pour la diffusion et la circulation d'un auteur français du XIX^{ème}. très important et dont l'œuvre est rare en langue portugaise.

MOTS-CLÉS: Traduction littéraire. Symbolisme. Édition critique. Villiers de l'Isle-Adam. *Contes cruels*.

SUMÁRIO

v.1

INTRODUÇÃO	10
1 A TRADUÇÃO POÉTICA: CONTES CRUELS DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM	16
1.1 VILLIERS DE DE L'ISLE-ADAM: VIDA, OBRA E INFLUÊNCIAS	16
1.2 <i>CONTES CRUELS</i>	39
1.3 A PROSA SIMBOLISTA VILLIERIANA E A TRADUÇÃO	45
2 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: "RÊVEUR" E "RAILLEUR"	58
2.1 O DISCURSO FANTÁSTICO	58
2.2 A IRONIA	64
2.3 O CONTO SIMBOLISTA	73
3 CONTES CRUELS: APRESENTAÇÃO E TRADUÇÃO	79
3.1 "VÉRA"	79
3.2 "L'INTERSIGNE"	98
3.3 "À S'Y MEPRENDRE"	127
3.4 "SENTIMENTALISME"	135
3.5 "LA MACHINE À GLOIRE"	149
3.6 "L'INCONNUE"	172
3.7 "SOUVENIRS OCCULTES"	190
3.8 "FLEURS DE TENEBRES"	202
3.9 "VOX POPULI"	212
CONCLUSÃO	222
REFERÊNCIAS	225

SUMÁRIO

v.2

ANEXOS	235
Anexo A – “VÉRA ”	235
Anexo B – “L’INTERSIGNE ”	247
Anexo C – “À S’Y MEPRENDRE”	269
Anexo D – “SENTIMENTALISME”	273
Anexo E – “LA MACHINE À GLOIRE”	283
Anexo F – “L’INCONNUE”	301
Anexo G – “SOUVENIRS OCCULTES”	317
Anexo H – “EL DESDICHADO ” de Villiers de l’Isle-Adam	322
Anexo I – “EL DESDICHADO” de Gérard de Nerval	323
Anexo J – “FLEURS DE TÉNÈBRES”	324
Anexo K – “LA CORDE” de Charles Baudelaire	326
Anexo L – “LE TIR ET LE CIMETIERE” de Charles Baudelaire	330
Anexo M – “VOX POPULI”	332

INTRODUÇÃO¹

Esta pesquisa de doutorado dá continuidade à dissertação de mestrado: **“O universo simbólico em *Contes cruels* de Villiers de l’Isle-Adam”** (DOMINGOS, 2004). O desenvolvimento da pesquisa de mestrado foi realizado a partir dos contos “*Véra*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 553-561), “*L’Intersigne*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 694-709) e “*Souvenirs occultes*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 740-743) que fazem parte da obra *Contes Cruels* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I) de Villiers de l’Isle-Adam (1838-1889), publicada em 1883. O trabalho teve como objetivo levantar os aspectos da poética simbolista-decadentista e da prosa poética, para definir, assim, o estilo e as marcas que caracterizam a obra do autor, e apontar a importância da nova forma literária que se construiu no século XIX, sobretudo na França, a partir de autores como Villiers, e que foi determinante para a produção literária que se desenvolveu desde então.

Para a tese de doutorado em questão, objetivou-se a tradução crítica de alguns textos da obra *Contes Cruels* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I). Os textos selecionados compreendem os contos “*Véra*”, “*L’Intersigne*” e “*Souvenirs occultes*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1971, 1987) cujas análises foram desenvolvidas na dissertação de mestrado, e alguns contos que foram escolhidos a partir do resultado de pesquisas efetuadas no decorrer da elaboração do projeto e que apresentaram quase todos, salvo “*A s’y méprendre*”, como inéditos em língua portuguesa: “*Vox Populi*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 562-565), “*Fleurs*

¹ Preservamos em francês, no corpo do texto, as citações de Villiers de l’Isle-Adam, visto que se trata aqui da análise de sua escritura. Por outro lado, as citações dos textos críticos aparecem traduzidas.

de ténèbres” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.666-667), *“La Machine à Gloire”* (VILLIERS, 1986, t.I, p. 583-596), *“Sentimentalisme”* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 642-649), *“A s’y méprendre”* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 628-630) e *“L’Inconnue”* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM 1986, t.I, p. 710-721). É importante lembrar, também, que o conto *“À s’y méprendre”*, embora traduzido para o português (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM. É de confundir! Tradução Rosa Freire d’Aguiar. In: CALVINO, Italo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e fantástico cotidiano.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004), foi mantido, pois, além de *“Véra”* e *“L’Intersigne”*, é o único conto representativo do discurso fantástico villieriano na coletânea.

Finalmente, a definição dos contos está, também, fundamentada nos pilares mais significativos da obra villieriana, a saber: a narrativa poética e fantástica e a ironia. Assim, além do fato de se encontrarem inéditos em língua portuguesa, algumas características particulares e mais acentuadas de cada conto foram consideradas: *“Vox Populi”* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 562-565) é o único conto classificado como poema em prosa (BERNARD, 1959); *“Fleurs de ténèbres”* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.666-667) é o mais curto e de uma linguagem condensada característica da poesia; *“Sentimentalisme”* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 642-649) e *“L’Inconnue”* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM 1986, t.I, p. 710-721) expressam muito bem, por um lado, os ideais de Villiers, ou seja, valores que o autor julga essenciais ao homem – crença no espiritual, no amor, dificuldade de compreensão entre os seres que se amam – e, por outro, suas críticas aos burgueses, destacando-se assim o caráter misógino do autor e sua linguagem irônica e, finalmente, *“La Machine à Gloire”* (VILLIERS, 1986, t.I, p. 583-596) representativo do discurso irônico do qual Villiers faz uso para exprimir suas

críticas à sociedade burguesa, e no qual é atacada a fé cega na ciência, no progresso e no dinheiro.

A presente pesquisa, ao debruçar-se sobre a tradução de um texto literário poético apoia-se em pressupostos teóricos da teoria e crítica da tradução, bem como da crítica literária, que entendem que existem diferenças entre traduzir e interpretar, que o tradutor deve encontrar maneiras de traduzir adequadas, de modo a satisfazer o critério de manutenção do efeito produzido pelo texto original, na língua de chegada: a tradução não pode se limitar apenas a uma mera e imediata transposição de sentido, ignorando a «função estética» do texto. Dessa forma, questões de ordem estilística, rítmica e fônica devem ser observadas e demandam ao tradutor a mesma criatividade e/ou preocupação do autor para que, como lembra Benjamin (2000), o texto original possa, na tradução encontrar o seu eco.

No que se refere às traduções propostas pela pesquisadora, estas visam acrescentar ao texto informações – via notas explicativas – destinadas a explicitar elementos essenciais da escritura villieriana implícitos em seus contos. É importante ressaltar que a edição crítica proposta nesta tese não tem a intenção de adentrar o campo da ecdótica e/ou da crítica genética. Em seu sentido geral, ela quer apresentar notas elucidativas sobre a rica linguagem do autor, com a intenção de proporcionar aos leitores e/ou estudiosos instrumentos para uma leitura fluida da rica e densa linguagem de Villiers de l'Isle-Adam.

A partir dos estudos baseados na fortuna crítica do autor e a partir do levantamento de seus procedimentos estilísticos e das características relevantes observadas no processo tradutório da pesquisadora, a edição crítica apresentada traz, por meio de uma introdução detalhada de cada conto, novos pontos de vista sobre o texto villieriano. Sua intenção é a de atualizá-lo, revisando comentários

anteriores e abrindo caminhos para futuros trabalhos e/ou traduções da obra do autor. Ao preocupar-se com as possíveis constituições e/ou restituições da autenticidade da linguagem literária do autor, a edição crítica é aqui entendida como ponto de partida para a difusão e circulação de um autor francês do século XIX relevante e cuja obra é rara em nosso idioma.

O primeiro capítulo deste trabalho é composto a partir das teorizações da fortuna crítica do autor e do movimento simbolista descritas por autores como Pierre-Georges Castex (1962, 1968), Edmund Wilson (2004), Guy Michaud (1966), Alan Raitt (1986, 1987), Marie-Ange Voisin-Fougère (1996), entre outros. Seu objetivo é a compreensão e apresentação geral da vida e da obra de Villiers de l'Isle-Adam. Em particular, o primeiro capítulo aborda as características gerais da coletânea *Contes cruels* na qual se inserem os contos escolhidos para as traduções propostas.

Nessa parte, são apresentadas, também, algumas considerações sobre as questões que envolvem a tradução de um texto literário da modernidade. Nesse sentido, estudos teóricos foram efetuados para destacar as características pertinentes ao texto literário e, sobretudo, poético, a serem consideradas no trabalho tradutório; para tanto esta pesquisa apoia-se em autores da teoria da tradução e da crítica literária como: Meschonnic (1999), Arrojo (2000), Dessons (2003), Berman (1999, 1995, 1984), Benjamin (2000), Laranjeira (1993), Paz (1971, 1974, 1982, 1993), Lotman (1978), Todorov (1969, 1975, 1977), Valéry (1999), entre outros.

O segundo capítulo, "Villiers de l'Isle-Adam: *Rêveur* e *Railleur*", destaca questões importantes da escritura do autor considerando três aspectos importantes: o discurso fantástico, a ironia e a linguagem poética.

Na seção "O discurso fantástico", destacamos aspectos importantes e o uso particular que Villiers faz dessa escritura. Ressaltamos também a relevância de

sua obra fantástica visto que o autor é tido como um dos mestres do gênero na segunda metade do século XIX. Para a conceitualização do fantástico, as análises apoiam-se, entre outros, nos seguintes teóricos do gênero: Tzvetan Todorov (1975), Pierre-Georges Castex (1962), Gary Cumminskey (1992) e Louis Vax (1965).

Ainda, nesse capítulo, as seções “A ironia” e “O conto simbolista” permitiram apresentar dois desdobramentos frequentes na escritura do autor de um modo geral e, de forma específica em *Contes cruels*, ou seja, a alternância de contos irônicos que denunciam a mediocridade do mundo contemporâneo e de contos graves, os quais destacam aspectos essenciais para o autor, tais como a beleza, a nobreza e o idealismo. Em sua composição, apoiamo-nos na fortuna crítica do autor e em teóricos como Tzvetan Todorov (1977), Paul Valéry (1999), Octavio Paz (1982, 1993), Ralph Freedman (1971), Iuri Lotman (1978), Wolfgang Kayser (1977), Júlio Cortazar (1993).

No terceiro capítulo, são propostas as traduções de todos os contos selecionados. Cada tradução é antecedida por uma apresentação resultante das análises desenvolvidas durante a pesquisa de mestrado e a tese de doutoramento. Com o objetivo de ampliar os conhecimentos relativos à poética simbolista/decadentista, à prosa poética e aos procedimentos estilísticos de Villiers de l'Isle-Adam, as análises presentes nas introduções de cada conto estão respaldadas na fortuna crítica do autor: Raitt (1986, 1987), Raitt et al. (1986) Voisin-Fougère (1996), Citron (1980), Reboul (1983), Castex (1962, 1968), Grünwald (2001), e em autores como Balakian (2000), Wilson (2004), Michaud (1966), Béguin (1991), para não citar senão alguns.

As traduções foram apresentadas na seguinte ordem: “*Véra*”, “*L’Intersigne*”, “*A s’y méprendre*”, “*Sentimentalisme*”, “*La Machine à Gloire*”,

“L’Inconnue”, “Souvenirs occultes”, “Fleurs de ténèbres” e “Vox populi”.

Primeiramente, são apresentadas as traduções dos textos fantásticos; em seguida, como núcleo do percurso, as traduções de *“Sentimentalisme”, “La Machine à Gloire”* e *“L’Inconnue”*, pois *“La Machine à Gloire”* representaria o ápice da ironia villieriana e os outros dois poderiam servir de intermediários para a sequência escolhida; e, finalmente, chega-se aos textos mais poéticos. Tal organização tem o intuito de mostrar que aspectos aparentemente contrastantes – o fantástico, a ironia e o poético – se entrelaçam no texto villieriano revelando um autor que, pela escritura, se mostra ao mesmo tempo sonhador e zombador.

1 A TRADUÇÃO POÉTICA: CONTES CRUELS DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

1.1 VILLIERS DE DE L'ISLE-ADAM: VIDA, OBRA E INFLUÊNCIAS

Jean-Marie-Mathias, conde de Villiers de l'Isle-Adam (1839-1889), nascido em Saint Briec em uma família de antiga nobreza, é um autor francês de importância capital. Cento e vinte anos após sua morte, seus textos permanecem, ainda, para os leitores de língua portuguesa, na obscuridade. Primeiro, porque poucas obras do autor foram traduzidas para o português e, segundo, porque sua escritura é, de certa forma, de difícil cerceamento. O autor de *Axël*, *L'Ève future* e *Contes cruels* compôs suas obras numa tessitura de drama, cômico e trágico e, nelas, os sentidos abundam: são, de fato, ricas em nuances e em significações múltiplas.

Durante muito tempo desconhecido, Villiers é, há alguns anos, sobretudo na França, objeto de muitas pesquisas e trabalhos que o apontam como um dos grandes escritores do século XIX. Saudado por Stéphane Mallarmé, J.-K. Huysmans e Paul Valéry, entre outros, ele exerceu certa influência sobre seus contemporâneos principalmente por sua personalidade ou, se preferirmos, por sua imagem de aristocrata miserável em Paris e de grande *causeur*. Inventor de magníficas quimeras e crítico feroz do Positivismo, o autor de *Contes cruels* (1883) abomina o burguês cujos valores repousam sobre o lucro e o progresso.

É a partir de *Claire Lenoir*, uma das mais belas histórias compostas pelo autor, que podemos entender o conflito que atravessa toda sua obra. Tribulad Bonhomet, homem de ciência e arauto do *Bon Sens*, depara-se frente ao desconhecido: sarcasticamente, vemos, de um lado, o saber positivista, que se limita

à superfície das coisas e, de outro, o conhecimento autêntico, de que as investigações e cálculos estreitos da ciência de tempos pretensamente iluminados não conseguem dar conta. Essa personagem arquetípica de seu século é, sem dúvida, sua caricatura mais vingativa e ao mesmo tempo mais trágica. Não é por menos, aliás, que André Breton (1966) coloca, em sua antologia do humor negro, entre tantos representantes – Swift, Baudelaire, Poe, por exemplo –, Villiers de l'Isle-Adam e seu “*tueur de cygnes*”.

Não nos espantamos, então, em ver, também, representadas em sua obra *Contes cruels* a ignorância e cegueira de homens de ciência grotescos como M. Grave de “*L’Affichage céleste*” e Bathybius Bottom de “*La Machine à Gloire*”. Da mesma maneira, em *L’Ève future*, um de seus incontestáveis *chef-d’œuvre*, na esplêndida figura de Edison, o inventor do fonógrafo, a ciência é, mais uma vez, interrogada. A androide Hadaly, representação da mulher ideal, possui uma alma que escapa ao controle e ao saber de seu criador, esse mago moderno: de fato, Edison, mestre dos sons, se vê confrontado com o silêncio, última palavra desse romance inquietante: “ [...] *puis son regard s’étant levé, enfin, vers les vieilles sphères lumineuses qui brûlaient, impassibles, entre les lourds nuages et sillonnaient, à l’infini, l’incontestable mystère des cieux, il frissonna, – de froid, sans doute, – en silence.*”² (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t. I, p. 1017).

As três grandes obras por meio das quais o autor é sempre lembrado e reverenciado – *Contes cruels*, *L’Ève future* e *Claire Lenoir* – sintetizam, com efeito, as preocupações maiores de Villiers de l'isle-Adam, ou seja, sua sátira do Positivismo triunfante, sua teoria metafísica e sua aspiração pelo Ideal.

² “ [...] levantou a seguir o olhar para as velhas esferas luminosas que ardiam, impassíveis, entre as pesadas nuvens e sulcavam, no infinito, o inconcebível mistério dos céus. Estremeceu – talvez de frio – em silêncio.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 373).

Villiers é um dos grandes artesões do estilo da literatura francesa do século XIX e, a despeito de algumas características individuais e particulares, compartilha com autores de sua época – Joris-Karl Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Leon Bloy, entre outros – o mesmo desgosto e fúria para com o Positivismo e o mercantilismo. Com efeito, ele tem em comum com alguns homens de letras de seu tempo um desprezo pelos valores da sociedade moderna e o desejo de execrá-los, assim como o mesmo amor pela Arte e o desgosto para com a literatura industrial.

De fato, assombrado pelo espírito burguês do século, sua escritura revela um autor sempre em busca do Ideal: nela unem-se o poeta, o ironista e o filósofo idealista. Villiers almeja um estilo totalmente afastado da banalidade cotidiana e ultrapassa os limites de seu tempo e, diante do profundo mal-estar que sua época suscita, é na Arte que o autor busca refúgio. Pela escritura, afasta-se da mediocridade do mundo e consegue exprimir um misto de revolta, reação, rebelião e, também, esperança, expressa em sua crença no “*Au-delà*” e na salvação pelo Ideal.

A metafísica villieriana tem, fundamentalmente, duas dimensões: primeiramente, como apreendemos em “*Véra*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 560) “*les Idées sont des êtres vivants*”³, caução filosófica extraída da filosofia de Hegel e da qual Villiers se diz grande conhecedor; ou seja, as ideias são mais reais que a matéria e as ilusões permitem a criação dos seres pela força do espírito. Segunda dimensão da metafísica do autor, desse espírito são dotados apenas os seres que possuem qualidades que ultrapassam as da ciência positivista e que só as personagens eleitas por Villiers (VOISIN-FOUGÈRE, 1996) definitivamente possuem.

³ “As Ideias são seres vivos!...” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 560, tradução nossa.).

Um autor instigante, cuja imagem pública esteve, durante toda sua vida e, principalmente, nos anos que antecederam sua morte, sob o crivo de dois julgamentos contrários. Para alguns, ele encarna a figura de um infeliz, um gênio desorientado e incompleto, enfim, “*un fou très intéressant*” (HEREDIA, apud NOIRAY, 1999, p. 7). Para muitos, ao contrário, ele representa a figura do escritor maldito, do poeta mal compreendido e recusado pela sociedade de seu tempo: o poeta absoluto de Verlaine (1972) e o príncipe intelectual de Mallarmé (2003).

A vida de Villiers de l'Isle-Adam mescla-se de lendas, mitos e sonhos, os quais se tornam difíceis de discernir entre a parte da realidade e aquela cuja componente principal seria a imaginação do autor: quimeras de um poeta simbolista que contribuirão para a obtenção de uma certa glória e para sua fama de gênio não reconhecido, de “*clown de talent*” e de “*grand causeur*”. Sua existência é rica em incidentes e aventuras marcantes e o próprio Villiers tratará de alimentar as lendas que se constituíram a seu redor, o que denota o espírito de um homem que se recusava a integrar-se em seu tempo.

Cheios de gravidade, seus textos se mesclam também de ironia mordaz, zombaria e humor. Em especial, em alguns contos da obra *Contes cruels*, ele faz uso de uma sátira exacerbada para condenar os hábitos modernos. Sua obra reúne ainda de características de grandes gênios: a ironia de Swift ou Rabelais, a escritura fantástica de E.T.A Hoffmann, o gosto pelo grotesco e satânico de Charles Baudelaire, a lógica de Edgar Allan Poe e a música de Richard Wagner.

Villiers de l'Isle-Adam foi o grande responsável pela difusão de Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Richard Wagner junto aos jovens simbolistas, na França. As ideias e procedimentos estilísticos desses artistas foram integrados ao espírito novo que se formava graças ao reconhecimento e à admiração que Villiers

lhes dedicava. Ao ser um dos maiores representantes na França de Poe – via Baudelaire – e do próprio Baudelaire, Villiers, mesmo sem muito se ater às discussões estéticas, mostra o caminho por esses poetas assinalado, e apresenta em suas obras essa nova linguagem elaborada, condensada, que se encontra associada ainda à sua genialidade imaginativa.

O autor almejava um estilo que se diferenciava da linguagem cotidiana e que nada tinha em comum com a linguagem empregada pelos poetas de sucesso da época. Da mesma forma que para os simbolistas, seu discurso tende ao precioso, ele emprega arcaísmos, abomina clichês e lugares comuns e pratica um estilo com uma musicalidade particular. A linguagem de um poeta demiurgo, como ressalta, mais uma vez, a propósito de *Contes cruels*, seu amigo Mallarmé: “Você colocou nessa obra uma soma de Beleza, extraordinária. Verdadeiramente, a língua de um deus em tudo! Muitas das novelas são de uma poesia admirável e que ninguém atingirá: todas, surpreendentes.”⁴ (MALLARMÉ, apud BOLLERY, 1962, t.II, p. 41, tradução nossa).

Villiers de l’Isle-Adam exerceu uma grande influência nas teorias simbolistas da linguagem e do estilo, visto que é considerado um dos grandes mestres da língua francesa e um dos inovadores maiores no que concerne ao estilo. No entanto, pode-se facilmente compreender a ausência do empréstimo direto de procedimentos de estilo de Villiers, visando princípios de renovação, por parte dos jovens poetas simbolistas, pois ele era sobretudo prosador e os problemas que se colocavam a Villiers não eram os mesmos dos jovens poetas ávidos por uma revolução estética. Uma das heranças maiores legadas pelo autor diz respeito a

⁴ “[...] *Tu as mis en cette œuvre une somme de Beauté, extraordinaire. La langue vraiment d’un dieu partout! Plusieurs des nouvelles sont d’une poésie inouïe et que personne n’atteindra: toutes, étonnantes.*” (MALLARMÉ, apud BOLLERY, 1962, t.II, p. 41).

suas ideias sobre a necessidade de distinguir entre o uso poético da língua e seu uso prático: um verdadeiro culto à palavra que insistia na força do discurso oral. Muitos são os poetas e teóricos que louvaram seu idealismo verbal, que se aproxima do poder divino atribuído à palavra por Edgar Allan Poe.

Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), considerado por muitos teóricos e entre os próprios poetas de seu tempo um precursor do movimento simbolista, dedicou-se à prosa e apresenta-nos um universo simbólico riquíssimo em suas narrativas. Seus contos foram frequentemente qualificados pela crítica contemporânea como poemas em prosa e é de certo modo sob sua influência que os teóricos do Simbolismo sonharam criar uma nova linguagem poética que, por meio da musicalidade das palavras, fosse capaz de emocionar e sugerir (BERNARD, 1959). Wagneriano apaixonado, Villiers impõe a musicalidade em sua obra e apresenta-nos frases repletas de encadeamento sonoro de ritmos e de sílabas: de fato, seu texto é repleto de sonoridade e sutilezas.

Sua obra é rica de nuances, e Citron (1980), ao definir o autor, ressalta que, como contista, ele nunca procura ser um transcritor, mas inventor e que é nesse aspecto que ele é simbolista, pois atrás do que diz encontra-se sempre outro sentido. Seu discurso irônico representa uma dificuldade adicional à compreensão total de seu texto, pois ele se constrói por meio de recursos tais como a antífrase, a antonímia, a polifonia. Segundo Voisin-Fougère (1996), Villiers escolheu o louvor irônico como arma e cabe ao leitor decodificar seus sentidos. Com efeito, uma das estratégias que rege sua obra *Contes cruels* é a ambiguidade resultante da coloração fantástica que a coletânea possui, bem como das características próprias à escritura e à estética do autor.

Quase quarenta anos após o início do movimento romântico na França, Villiers exprime em sua obra o horror que tem a todo o materialismo do século e parte em busca do Eterno e do Ideal, fato que levou alguns críticos a denominá-lo “o exorcista do real e o porteiro do ideal”⁵ (MICHAUD, 1966, p.84, tradução nossa). Em sua busca pelo Ideal misturam-se inquietações existenciais e anseios de uma produção literária criadora. Com um discurso concentrado em sua composição, em que cada palavra é escolhida de acordo com sua intenção, Villiers caminha em direção a uma forma de expressão literária cheia de sensações e emoções individuais, e contribuirá dessa maneira para o desenvolvimento do Simbolismo na França.

Filho único do marquês Joseph-Toussaint e de Marie-Françoise Le Nepvou de Carfort, Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste, conde de Villiers de l'Isle-Adam, nasceu em Saint-Brieuc, França, em 07 de novembro de 1838. Em 1846 é pronunciada a separação de bens que sua mãe, diante das extravagâncias financeiras do marquês, pedira em 1843. A partir dessa data a família passa a viver às custas da Senhorita Kérinou, tia-avó de Villiers, que posteriormente financiará alguns de seus projetos literários. Até 1855, Villiers faz seus estudos como aluno interno e externo e, também, com preceptores eclesiásticos, em diferentes estabelecimentos de Saint-Brieuc, Tréguier, Rennes, Laval e Vannes, sem contudo, chegar ao “*baccalauréat*”⁶. Entre 1855 e 1858, é conduzido várias vezes pela família a Paris onde frequenta teatros, cafés e sonha tornar-se autor dramático. É em 1859 que a família se instala definitivamente na capital e que Villiers se introduz nos

⁵ “[...] *l'exorciste du réel et le portier de l'idéal.*” (MICHAUD, 1966, p.84).

⁶ Segundo o dicionário Hachette, trata-se do exame que atribui, na França, o primeiro grau universitário – bacharel – ao término do Ensino médio. (FOUQUET, 1999).

meios literários. Conhece então Baudelaire e publica artigos em pequenas revistas (RAITT et al., 1986, t. I).

Suas *Premières poésies*, publicadas em 1859, passaram despercebidas, mas *Isis*, editada em 1862 pelo próprio autor, apontava já para um grande escritor. Contudo, ao invés de terminar *Isis*, ele funda a *Revue des Lettres et des Arts*, que dura apenas alguns meses. Em 1865 e 1866 são publicados os dramas *Elën* e *Morgane*. A vida de Villiers é muito obscura entre 1870 e 1880, ele é raramente visto pelos amigos e sua atividade literária reduz-se muito. Nesse período publica, esparsos em diversas revistas, apenas alguns contos.

Com efeito, a produção literária de Villiers de l'Isle-Adam, sobretudo no que diz respeito aos contos, cresceu de forma tocante após 1880. Antes de 1870, ele publicara quatro contos; de 1871 a 1875, oito; de 1876 a 1880, nove; de 1881 a 1885, vinte e sete, e de 1886 até sua morte, trinta e nove. Além disso, em seus dez últimos anos de vida, numerosos contos foram reeditados. Esses contos formaram cinco volumes publicados a partir de 1880 e um sexto após sua morte. É também um período no qual termina e apresenta obras longas como *Le Nouveau Monde* (1880), duas versões inacabadas de *L'Ève Future*, sob o título de *Ève Nouvelle*, *Akëdysséiril* em 1886, a versão definitiva de *L'Ève Future*, no mesmo ano, e *Axël* que, após a publicação na revista *Jeune France* em 1885 e 1886, estava em provas para edição quando Villiers morreu em 1889. (RAITT et al., 1986, t.I).

O sucesso de sua produção literária nesse período se deve ao novo espírito que se instaurava na época, o qual revelava um cansaço do público para com o que lhe ofereciam os realistas e os naturalistas, bem como um certo descontentamento para com a banalidade presente nas formas dos romances populares. Também, a edição de *Le Nouveau Monde* e o grande sucesso de venda

dos *Contes cruels* publicados em 1883 proporcionaram um grande interesse por seu nome. Com efeito, a extensão da coletânea permitiu que os talentos de Villiers se apresentassem de forma clara ao público que o colocou, enfim, em seu merecido lugar. Sua obra *Claire Lenoir* e os contos “*L’Intersigne*” e “*Véra*” recolhidos em *Contes cruels* consagraram-no também como um dos grandes autores franceses de histórias fantásticas da segunda metade do século XIX.

Assombrado pela miséria da condição relativa do homem de sua época, cuja base era sobretudo materialista, Villiers parte em busca do Absoluto e do Eterno e é, como nos afirma Michaud (1966), um poeta fora de seu tempo, um inadaptable. O século XIX – século do progresso –, no qual o Positivismo triunfa, representa, para poetas como Villiers, uma época voraz na qual não há lugar para a inovação da linguagem poética, que se confronta com os valores precisos do Naturalismo, da ciência, do progresso, do dinheiro. As mudanças incessantes resultantes dos avanços científicos instauram um espírito de imediatismo que atinge valores até então inabaláveis. Villiers de l’Isle-Adam levanta-se contra esse novo espírito que privilegia o mediano e o banal da existência humana e sua obra retrata o desejo de representar, de forma total e permanente, tudo o que deveria ser essencial à existência humana (GRÜNEWALD, 2001).

Da mesma maneira, o esoterismo, característico do final do século, busca na poesia o refúgio para as almas em conflito, a poesia torna-se religião esotérica acessível somente aos iniciados. Aparecem então, na aurora do Simbolismo, autores que conjugam literatura e magia, catolicismo e esoterismo. A nova escritura que surge quer criar uma linguagem poética distinta da linguagem corrente, tanto pela sintaxe quanto pelo vocabulário, com o uso de arcaísmos e neologismos. Essa linguagem tem o intuito de afastar o poeta do mundo real e, no exílio, ele procura

encontrar uma existência verdadeira e essencial. Villiers de l'Isle-Adam parte em busca do Absoluto e quer pela escritura alcançar esse Ideal. Conduzido pelo sonho e pelo Ideal, em eterno conflito com a realidade do mundo que o cerca, Villiers buscará, desde sua juventude, na poesia, na imaginação e no sonho a solução para suas angústias.

Verlaine (1972, p. 637, tradução nossa) insere Villiers entre os poetas malditos que são, para ele, “absolutos pela imaginação, absolutos na expressão como os *Reys Netos* dos melhores séculos”². O poeta particulariza essa classificação, lembrando o não reconhecimento de glória que lhe devia seu século, época que, entretanto, deveria reverenciá-lo. Ele não figura na primeira edição de *Poètes Maudits* em 1884, contudo Verlaine lhe consagrou um número na revista *Hommes d'Aujourd'hui* e um estudo na segunda edição de *Poètes Maudits*, publicada em 1888. Mas, é, sem dúvida, Mallarmé que tratará de fazer compreender a seus conterrâneos a genialidade de Villiers, sempre destacando o papel de homem excepcional e o caráter sem igual de sua obra.

Villiers de l'Isle-Adam é reconhecido, desde a época do Simbolismo, como um dos formadores do movimento e, pela crítica recente, considerado seu precursor por sua filosofia, seu estilo, sua obsessão pelo “*Au-delà*”, suas críticas contra a sociedade de seu tempo e seu idealismo cristão. Villiers não é, de fato, um dos inventores da estética simbolista, sua influência ocorreu em outros domínios. Inspirou os jovens do movimento por suas escolhas literárias, seus mestres, sua postura diante da vida e suas angústias. No plano estético, mostra-se importante no que tange à relevância que atribuía às relações entre a música e a poesia e, no ideológico, sobretudo ao que concerne à metafísica simbolista.

² “*Absolus par l'imagination, absolus dans l'expression, absolus comme les Reys Netos des meilleurs siècles.*” (VERLAINE, 1972, p. 637).

É, com efeito, inegável que teve um papel de disseminador das ideias na aurora do movimento. A dificuldade em definir seu papel deve-se, principalmente, à situação de Villiers no mundo literário no qual nascia o Simbolismo. Em 1880, suas obras da juventude, cujas pequenas tiragens foram financiadas pelo próprio autor, encontravam-se esgotadas, e o autor havia até então publicado poucas coisas, o que impedia que seu talento literário fosse reconhecido.

Entre 1871 e 1880, a atenção do público volta-se para ele e constitui-se, assim, em torno de seu nome, uma lenda. Com a intenção de impedir a encenação do drama *Perrinet Leclerc*, no qual um de seus ancestrais tinha um papel de traidor, Villiers conduz um processo judicial contra os autores da peça e reúne uma vasta documentação. Compõe, assim, três obras cujo tema concerne a sua família: *Histoire du Maréchal de Villiers de l'Isle-Adam racontée par les Historiens*, *Documents sur les Règnes de Charles VI et Charles VII* e *Histoire de la maison de Villiers de l'Isle-Adam* (RAITT, 1986).

Tal lenda é importante para a reputação que se construiu a seu respeito e, a despeito de ser enganosa, contribuirá para a formação de uma certa glória e para sua fama de gênio não reconhecido, de “*clown de talent*”. Sua vida é rica em incidentes e aventuras marcantes e o próprio Villiers tratará de alimentar a lenda que se constitui a seu redor, o que denota o espírito de um homem que se recusava a integrar-se em seu tempo. Essa lenda favorece-se ainda de suas habilidades de “*causeur*”.

São seus talentos de “*grand causeur*”, ou seja, seu talento oratório, que determinarão muitas das influências que exerceu entre os jovens poetas de seu tempo. Tal renome é considerável no momento em que suas obras são raras e que passa a ser reconhecido mais como “*causeur*” do que escritor. Assim, é importante

ressaltar que sua influência no movimento se deve tanto pela conversação e contatos pessoais diretos, quanto por suas obras.

Ele construía monólogos e passava, facilmente, de contos improvisados a reflexões metafísicas, de comentários densos sobre os homens de seu tempo a obras que se propunha a escrever ou de estranhas fantasias a sonhos de um futuro esplêndido. Sabe-se que muitos de seus contos foram criados e recitados, diante de uma plateia, em um café, antes de assumirem uma forma escrita, e que outros se perderam porque não receberam uma elaboração definitiva. Villiers tinha o hábito também de ler seus manuscritos e apresentou-se várias vezes em conferências de leitura, onde seu talento de leitor também foi valorizado. O fato é que seus dons de “*causeur*” constituem um aspecto importante para seu reconhecimento e, sem suas intervenções pessoais, com suas obras escritas apenas, ele não teria ocupado o lugar de um dos grandes mestres da geração simbolista.

Raitt (1986) ressalta que é em 1884, quando Villiers é colocado, ao lado de Barbey d'Aurevilly, Verlaine, Corbière, Bertrand, Mallarmé, Poe, como um dos autores preferidos de des Esseintes, célebre personagem de *À rebours* de J.-K. Huysmans, que seu reconhecimento se efetiva. Os gostos literários da personagem de Huysmans contribuíram para a orientação estética dos decadentes e de alguns jovens mestres do Parnaso, como Paul Verlaine, por exemplo, e conseqüentemente, serão de grande relevo para a glória de Villiers.

Se, por um lado, as preocupações maiores de Mallarmé se voltavam para o aprimoramento estético, Villiers, por sua vez, era conduzido, sobretudo, pelas preocupações de ordem metafísica. É por essa razão que suas contribuições são, essencialmente, aquelas que correspondem aos ideais dos simbolistas – influência muito menos direta e aparente que a de seu amigo Mallarmé. Conseqüentemente,

ele pouco escreveu ou falou sobre teoria literária e o pouco que produziu está reunido em *Chez les passants*. Assim, vemos que, para ele, “a moral da história é que o verdadeiro sonhador tem outra coisa a fazer do que se perder em vãs tolices sobre a teoria da composição poética, que em todo caso não pode substituir a inspiração”⁸ (RAITT, 1986, p.45, tradução nossa).

Essa distância, no que concerne às questões estéticas do Simbolismo, tornava-o independente de qualquer movimento, sendo frequentemente definido, ao mesmo tempo, como parnasiano, romântico e simbolista. Contudo, não se pode esquecer que sua formação é sobretudo romântica, uma vez que foi influenciado desde seus primeiros escritos por Hugo, Chateaubriand, mas também por Flaubert, Poe e, posteriormente, por Baudelaire e Wagner. Entretanto, Villiers compartilhava com os simbolistas muitas de suas posições, como por exemplo, a hostilidade para com a literatura popular do Segundo Império e do início da Terceira República: para ele, o gosto do público estava totalmente corrompido e denotava a pobreza de espírito dos homens do seu século. Assim, acreditava na ideia dos “poetas malditos” para os quais o fracasso de um autor representava, ao contrário, uma prova de seu grande valor. Villiers detestava tudo o que representava o superficial e o sentimental desse tipo de literatura e, para ele, bem como para tantos simbolistas, a arte tinha como objetivo “*faire penser*”, como ilustra a divisa de sua *Revue des Lettres et des Arts*, o essencial era o culto das ideias.

Mesmo que no início de sua carreira Villiers estivesse mais preocupado com a criação estética, ele considerava que o mais relevante era a genialidade. Suas crenças mais profundas ligavam-se à vida eterna, isto é, a sua sede de

⁸ “[...] la moralité de l’histoire, c’est que le vrai rêveur a autre chose à faire que de se perdre dans de vains radotages sur la théorie de la composition poétique, qui en tout cas ne peut pas suppléer à l’inspiration”. (RAITT, 1986, p.45).

espiritual, sua busca pelo Ideal. Compartilhava, é verdade, com os simbolistas, a ideia do artista original, daquele que deve buscar o novo, o excepcional; o artista não pode ser apenas conduzido pela inspiração, seu trabalho deve ser determinado também pela razão e pelas ações do intelecto. Mesmo que tais pensamentos representem fidelidade aos ideais de Mallarmé e de muitos simbolistas, Villiers retoma também elementos da estética de Poe e de Baudelaire.

No teatro, suas contribuições, em grande parte produtos de sua admiração pelas peças musicais de Richard Wagner, são inúmeras para o movimento simbolista. Tinha a esperança do estabelecimento do teatro metafísico, ou seja, de cunho filosófico e no qual as ideias contavam mais que as ações. Contudo, o fracasso de *La Revolte* e de *Le Nouveau Monde* fizeram-no refletir sobre a produção de novos dramas, o que, sem dúvida, influenciou na composição de *Axël*: primeiramente concebido para a cena, mas, ao ser concluído, destinado muito mais à leitura.

De fato, é no domínio teatral que Villiers pode ser considerado como um dos fundadores da estética simbolista, visto seu desejo de reformar e de criar algo novo no gênero. Ele quis desenvolver, na França, o drama filosófico, tentativa que não pode ser negligenciada visto que alguns dramaturgos, influenciados pelo autor, passaram a escolher temas árdios e recusavam-se a respeitar as convenções cênicas.

Ao analisarmos o teatro simbolista da década de 1890, a partir das considerações de Balakian (2000), compreendemos claramente o empenho de Villiers no que se refere à arte cênica, visto que os objetivos da nova proposta correspondem a uma síntese de seus anseios. É no gênero em questão que ele poderá melhor expressar seus ideais, pois, o teatro consegue realizar os objetivos

simbolistas melhor do que o verso: a ambiguidade do discurso é representada pela relação entre as personagens e os objetos. Da mesma maneira, a interação possível entre luzes, cores e sons permite enfatizar os efeitos e estabelecer correspondências entre o mundo físico e o espiritual.

Axël começou a ser concebida quase vinte anos antes de sua encenação em 1894 e uma única versão completa foi publicada pela revista *La Jeune France* em 1885-1886. Antecede dessa forma o movimento simbolista e contém uma estrutura e aspectos filosóficos muito mais ligados ao Romantismo. É simbolista, sobretudo, em função do espírito decadente representado pela personagem Axël, imagem do herói simbolista. Diferentemente de um herói romântico, que seria impedido de concretizar seu amor pela fatalidade do mundo, o Axël de Villiers, recusa-se a se aventurar no desconhecido quando é convidado por Sara e a incita a realizar uma verdadeira fuga, aquela que não os decepcionará: a morte. Viver é banal, como bem mostra a citação que se tornou quase uma divisa do pensamento villieriano: "*Vivre? les serviteurs feront cela pour nous*"⁹ (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.II, p. 672).

Com efeito, o drama representa magnificamente o espírito dos simbolistas e a ideologia do autor porque "a arte de Villiers transforma um caso individual em uma figura universal, ao converter muitas das informações de '*Axël*' em uma síntese do medo ante o mundo e da rejeição dele pelo poeta simbolista" (BALAKIAN, 2000, p. 102).

Da mesma maneira que Baudelaire marcou todo o movimento poético do final do século XIX, sua influência sobre Villiers foi também grande. Villiers entrou em contacto com as obras de Poe e Wagner por meio de Baudelaire. De fato,

⁹ "Viver? Os criados farão isso por nós". (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.II, p. 672, tradução nossa).

divulgou Baudelaire junto aos jovens simbolistas, o que levou ao reconhecimento do grande poeta bem como dele próprio. Raitt (1986) observa que, mesmo trabalhando em áreas diferentes – Baudelaire na poesia lírica e na crítica, e Villiers mais especialmente no gênero narrativo e no drama –, a influência do autor foi importante e durável, embora não faça empréstimos diretos ao poeta de *Les fleurs du mal* como o faz das obras de Poe e Wagner.

É, sem dúvida, no uso da ironia que aparece a influência de Baudelaire na obra de Villiers. Ironia baudelairiana que representa muito mais uma atitude perante a vida que propriamente um procedimento literário. Ironia que empregava, ao mesmo tempo, como defesa e vingança contra as angústias resultantes da existência sofrida num mundo com o qual não se identificava.

Apesar de sua formação católica, Villiers vivia o drama de estar dividido entre a fé e a descrença, pois muitas de suas dúvidas não podiam ser resolvidas pela religião cristã. Dessa forma, é bem provável que tenha sido influenciado pelo ceticismo de Baudelaire perante Deus, visto que ele procurava suscitar em seus interlocutores a mesma estupefação que sentira diante do satanismo baudelairiano. Suas blasfêmias hesitantes são um tipo de imitação pálida da revolta baudelairiana

É importante ressaltar que Baudelaire determinou também o interesse de Villiers pelas questões metafísicas e místicas. Trata-se de uma mística que para os dois representa a fuga do poeta de uma realidade que ele não pode mais suportar. A solução para o sentimento que oprime a alma – o *spleen* – é buscada no sonho, nas viagens, nos paraísos distantes, exóticos e artificiais, na morte, na arte. Villiers, ao recusar a realidade, parte em busca do Ideal empregando recursos que se aproximam daqueles de Baudelaire; entretanto é o refúgio, a evasão na morte,

sobretudo, que parece ser o maior legado de Baudelaire para Villiers e para muitos simbolistas.

Podemos lembrar também que as críticas ao progresso, ao mercantilismo e ao pensamento cartesiano já existiam em Baudelaire. É um ódio feroz contra a sociedade e que reforça o sentimento de não pertencer à mesma espécie que a maior parte dos homens. Assim, ambos são conduzidos ao dandismo, que, na obra de Villiers, se faz presente, sobretudo, na valorização das personagens “eleitas”, normalmente de origem aristocrática. Seu dandismo reflete-se também no caráter misógino da obra de Villiers, pois, ao proclamar o amor ideal, a pobreza da alma feminina burguesa é destacada e a satisfação dos prazeres físicos criticada. Contudo, a pureza feminina está presente na mulher ideal de Villiers, não a do ideal romântico, mas aquela cuja nobreza da alma permite uma ligação suprema.

No que se refere ao amor físico, Villiers apresenta uma concepção particular, influenciada por Baudelaire, visto que ele também insiste no elemento sádico do amor físico. Contudo, Villiers atribui desejos físicos a suas personagens sempre com intenção crítica: a desaprovação mostrando-se clara, quando ele questiona o interesse pelo amor físico em detrimento do amor espiritual.

Assim, muitas são as marcas de Baudelaire presentes na obra de Villiers: não apenas seus princípios literários ou admirações artísticas, mas também as opiniões sobre os homens do seu tempo, suas atitudes perante a vida, até mesmo sua formação espiritual. Segundo Raitt (1986), essa dívida para com o poeta determinou, decididamente, a opinião dos poetas simbolistas, que elevavam Villiers de l'Isle-Adam ao *status* de mestre, pois foi, principalmente, seu testemunho que lhes permitiu descobrir aspectos de Baudelaire que talvez teriam negligenciado.

Outra presença marcante na obra de Villiers de l'Isle-Adam é a de Edgar Allan Poe, que tinha uma reputação extraordinária junto aos simbolistas graças às recomendações de Baudelaire e de Mallarmé. Para eles, as semelhanças entre Villiers e Poe, no que diz respeito às questões estéticas, permitiam conferir ao primeiro a mesma genialidade do poeta americano. Valéry (1999) também ressalta essa influência ao lembrar que de Villiers a Dostoievski podemos facilmente notar a presença do prodigioso inventor americano que foi profundamente imitado, estudado, explorado, sem ser, contudo, jamais superado.

É interessante destacar que, contrariamente à imagem que Poe tinha na França, ou seja, aquela que privilegia sua argúcia para discutir problemas estéticos, no entender de Villiers, são sobretudo suas qualidades de contista que mais importavam. Assim, na obra de Villiers,

sob a influência das novelas de Poe, a volúpia quer ser intelectualizada, a concretude da carne se desfaz em decorosas abstrações, os amores humanos tendem à impossibilidade dos amplexos angélicos. A magia, o pseudomisticismo à maneira de *Parsifal* são outras drogas usadas para dar novo sabor ao bem conhecido banquete dos sentidos. (PRAZ, 1996, p. 290).

É em *Claire Lenoir* que Villiers se coloca deliberadamente a imitar Poe. É o momento em que o escritor se encontra maduro e no qual tomará o caminho que deverá seguir, ou seja, Poe o conduz ao exercício do conto e é dele que Villiers extrai a ideia de empregar o medo como um dos principais efeitos para o gênero. Villiers abandona a tradição romântica do gênero e constrói seus contos associando insolitamente o bizarro e o extraordinário, o humor e o medo.

Então, *Claire Lenoir* constitui sua maior invenção resultante dessa combinação. A engenhosidade poeana associada ao romantismo frenético de Villiers transforma um conto baseado em um simples adultério em um espetáculo de horror

(PRAZ, 1996). Mesmo que Villiers, a partir das influências de Baudelaire, tenha produzido poemas em prosa e tenha se aproximado do gênero em questão, o conto, o empréstimo evidente que faz junto a Poe diz respeito à forma: *Claire Lenoir* é seu primeiro conto.

Tocado pela originalidade e estranheza de Poe, Villiers o seguirá buscando o novo e o singular. Raitt (1986) ressalta que até então Villiers empregara temas românticos como a melancolia, a tristeza, a admiração, a agitação e a cólera, ao passo que em *Claire Lenoir*, o efeito procurado é outro, é o do terror. Preocupa-se agora com a evocação do medo, o qual utiliza com o intuito de abalar os leitores e convencê-los da realidade que narra. Na obra de Villiers o tema do medo é trabalhado de forma extraordinária, pois em seu desenvolvimento emprega o aparato científico, grandes considerações filosóficas, movimentos como o Espiritismo e o Magnetismo, entre outros; meios que conduzem o medo a fins metafísicos, filosóficos e literários: ele nunca é usado de forma gratuita.

No que se refere ao humor, Villiers conta com as influências de Baudelaire e também com os escritos humorísticos de Gautier, mas, sem dúvida, seu uso entrelaçado ao terror é herança de Edgar Allan Poe, o que, a partir de *Claire Lenoir* e que culminará em *L'Ève future*, constrói-se em bases que parecem solidamente científicas. No mais, como Poe, ele também se interessa pelo sobrenatural porque este pode nos mostrar o segredo do que se encontra após a morte. Villiers, não é, contudo, um simples plagiador de Poe, pois ele assimila rapidamente os elementos do contista e os emprega a sua maneira.

Outra influência marcante na obra de Villiers é aquela resultante da música e do pensamento de Richard Wagner. Villiers faz na França o papel de grande precursor da obra do músico alemão por meio de propaganda jornalística, da

admiração expressa em suas conversas e, também, de sua interpretação ao piano de inúmeras óperas de Wagner. Suas obras apresentam os resultados dessa grande aproximação. Reproduzindo alguns efeitos tipicamente wagnerianos, ele quis exprimir tudo o que sentia quando em contato com a música. Ao dar às palavras uma força de expressão sonora maior, desenvolve uma técnica que já prefigura a dos simbolistas. É, também, a partir das reflexões sobre a arte de Wagner que advém sua vontade de mudar o teatro no qual, como já dissemos, ele introduz algumas inovações.

Pode-se afirmar, finalmente, que essa admiração pelo músico alemão contribuiu para torná-lo um dos grandes mestres do Simbolismo. Inúmeras das pesquisas futuras, que os jovens poetas simbolistas empreenderão, dizem respeito à construção de suas peças, aos temas, aos sentimentos e à musicalidade de seu estilo, inspirados em Richard Wagner. Com efeito, a sonoridade, o ritmo e a harmonia das peças do compositor permitiram a Villiers estabelecer uma clara aproximação entre música, literatura e poesia.

A obra de Villiers de l'Isle-Adam venceu fronteiras que ultrapassam as influências que exerceu na França e na formação do movimento simbolista. Seria possível estender infinitamente a lista de autores e críticos que, mesmo após a dissipação do Simbolismo, renderam-lhe homenagens ou em sua obra inspiraram-se. Assim, para não citar senão alguns exemplos significativos, além do crédito – anteriormente observado neste estudo – junto aos jovens do movimento simbolista, poderíamos lembrar nomes tais como Paul Claudel, Paul Valéry, André Gide, ou, fora da França, W.B. Yeats, Stefan George e críticos como Arthur Symons e Vittorio Picca. No mais, grandes artistas de sua época foram capazes de ver além do superficial e nele reconheceram um espírito de gênio: Villiers teve o reconhecimento

de Baudelaire, Gautier, Flaubert, Hugo, foi amigo íntimo de Mallarmé, Richard Wagner, Verlaine, Huysmans, Remy de Gourmont e Léon Bloy. De fato, teríamos condições de enumerar extensamente admirações, prolongamentos e ecos de sua obra.

Como pudemos notar anteriormente, poderíamos pensar que a influência de Villiers foi passageira e talvez superficial entre os poetas do movimento simbolista, visto que essa ação foi indireta e até mesmo difusa. Contudo, se por outro lado, detivermo-nos em seu gosto e idealismo filosófico, observaremos a unidade que suas ideias e escritos trouxeram ao espírito literário que se formou a partir de 1850. No mais, é certo que o idealismo literário simbolista teve muitas outras fontes além da villieriana, mas a ação de Villiers foi decisiva graças a sua reputação de metafísico conhecedor e experimentado. De fato, a partir de suas árduas discussões e intervenções, Hegel e Schopenhauer puderam ser interpretados à luz das teorias do autor. A participação de Villiers na constituição do idealismo simbolista é primordial: suas ideias ocultistas, mescladas da filosofia alemã, foram determinantes na formação da postura, até certo ponto, ilusionista, dos simbolistas para os quais o mundo não se limitava aos elementos visíveis e materiais.

Villiers apresenta em suas obras uma nova linguagem elaborada, condensada e que se encontra associada a sua genialidade imaginativa. Em sua prosa carregada de poesia, estão presentes paralelismos, figuras sonoras e ritmos. Essa nova lírica moderna, representativa de autores como Villiers de l'Isle-Adam, é definida por Friedrich (1978) como obscura, plena de mistérios e dissonâncias. Ela comporta uma linguagem na qual o signo é motivado, polissêmico e carregado de sonoridade, na qual evocação e estranhamento são modos de significação.

Imbuído desse novo conceito, Villiers, inspirado por ou inspirador de des Esseintes, célebre personagem de *À rebours* de Huysmans, sai do contingente e cria mundos paralelos para conquistar o absoluto. Nesse aspecto, ele é instigador e antecipador da nova linguagem poética que se constituiu a partir de sua época, aquela na qual o poeta se volta para “pensar o pensamento”.

Dessa maneira, *Axël*, *L'Ève future* e *Contes cruels* são redutos, fortalezas, torres de marfim, onde o poeta, na recusa da vida, na sede de absoluto, encerra-se

[...] em seu mundo privado, cultivando fantasias privadas, encorajando manias privadas, preferindo, em última instância, suas quimeras mais absurdas às mais espantosas realidades contemporâneas, e confundindo tais quimeras com realidades. (WILSON, 2004, p. 277-278).

Ao renunciar à experiência do mundo exterior, o autor privilegia a experiência imaginativa e, dessa forma, os heróis de Villiers, como “os heróis dos simbolistas prefeririam renunciar à vida comum a lutar para se abrirem um lugar nela; abandonam suas amantes, preferindo os sonhos” (WILSON, 2004, p. 260).

Além dessa evasão imaginativa, em Villiers, a ideia da decadência do mundo real está claramente expressa nas críticas que faz à burguesia e à fé cega que ela tem na ciência e no progresso. O título que o poeta escolheu para a coletânea *Contes cruels* convém aos contos visto que a crueldade – não a de sangue como poderia se esperar – está presente em quase sua totalidade. Essa crueldade, é preciso lembrar, às vezes, exprime-se direta e claramente; outras, irônica e secretamente. Villiers se quis cruel para retratar a estupidez dos valores e juízos de valores de sua contemporaneidade.

A burguesia e o seu mercantilismo são, então, fortemente criticados ou satirizados. Ciência e progresso, frutos do pensamento cartesiano e mecanicista que

fortemente dominou a França desde o século XVII, reforçados, em sua época, pela filosofia de Auguste Comte, o Positivismo, são seus grandes alvos também. Cruel retrato de um mundo que exclui teologia, metafísica e arte e, que não busca senão divertimento, repouso, esquecendo-se do espiritual e do abstrato. Como não ser cruel, quando nossos valores são derrubados, banalizados?

Crueldade amarga, fria, aquela do desespero da não adequação a esse mundo e da idealização de um mundo ideal pela imaginação e pela própria escritura. Villiers se fez cruel ao expressar sua angústia e ao querer suscitá-la – herança satânica baudelairiana, talvez. A ironia torna-se então a arma para exprimir suas críticas e expressar a crueldade. Ironia ressaltada por des Esseintes, personagem de *À rebours* de Huysmans (1978).

Villiers almeja o Absoluto, acredita em valores que ultrapassam a mesquinhez da vida presente e a mediocridade da conduta burguesa, privilegia em suas obras o que seria essencial para o homem, algo ideal, espiritual, mas, “sólido”. Dessa maneira, questiona os valores da sociedade burguesa da mesma maneira que Marx e outros filósofos e escritores do seu tempo – aos quais o momento histórico impõe fatos: sobretudo, o materialismo dominante e o Positivismo.

1.2 CONTES CRUELS

Você colocou nessa obra uma soma de Beleza, extraordinária. Verdadeiramente, a língua de um deus em tudo! Muitas das novelas são de uma poesia admirável e que ninguém atingirá: todas, surpreendentes.¹⁰ (MALLARMÉ, apud BOLLERY, 1962, t.II, p. 41, tradução nossa).

A publicação de *Contes cruels* não foi fácil: entre o surgimento da ideia original até a publicação definitiva em 1883, o índice foi várias vezes alterado, visto que, desde 1875, Villiers tinha a intenção de reunir em um volume alguns textos que se encontravam dispersos. Vários foram os fracassos junto aos editores até 1882 quando, finalmente, a obra foi acolhida pelo editor Calmann Lévy (RAITT et al., 1986, t.I).

Os *Contes cruels* não constituem uma obra homogênea, pois a maior parte de suas narrativas foram publicadas em revistas e periódicos durante os quinze anos que antecederam sua publicação em 09 de fevereiro de 1883. Villiers pensou em vários títulos para a coletânea: primeiramente, *Histoires philosophiques* e em seguida *Histoires énigmatiques*. Em 1867, *Histoires moroses* era o subtítulo que reunia “*Claire Lenoir*” e “*L’Intersigne*”; da mesma maneira, em 1874, “*Les Demoiselles de Bienfilâtre*” fazia parte de uma coletânea intitulada *Contes au fer rouge*; “*Véra*” fazia parte de *Histoires mystérieuses* e “*Antonie*” estava entre os *Intermèdes* (RAITT et al., 1986, t.I).

A hesitação quanto à denominação resulta da preocupação do próprio Villiers em escolher um título que melhor representaria a unidade dominante do livro.

¹⁰ “[...] Tu as mis en cette œuvre une somme de Beauté, extraordinaire. La langue vraiment d’un dieu partout! Plusieurs des nouvelles sont d’une poésie inouïe et que personne n’atteindra: toutes, étonnantes”. (MALLARMÉ, apud BOLLERY, 1962, t.II, p. 41).

A dificuldade em encontrar uma harmonia ao conjunto disparatado deve-se ao fato da grande variedade de gêneros, tons e estilos presentes na coletânea: mesclam-se fantasias pseudocientíficas, com poemas em prosa, narrativas aparentemente leves com contos de terror lento. Uma definição difícil que passa de um conteúdo ideológico para um julgamento satírico ou ainda que se constitui como um pano de fundo ideológico.

Em 1883, o título *Contes cruels* é escolhido para a coletânea. Mesmo que não caracterize de maneira homogênea a obra, “ele convém a uma reunião de textos na qual a crueldade, sangrenta ou irônica, violenta ou secreta, concentrada ou difusa, está presente, quase, em sua totalidade”¹¹ (RAITT et al., 1986, t.I, p.1244, tradução nossa).

Em seu ódio pelo Positivismo e pelo burguês, uma outra bipartição pode ser observada e que é fundamental para a compreensão da obra de Villiers: duas categorias de personagens antagônicas são colocadas em cena. As primeiras são compostas pelos burgueses, aos quais Villiers dirige seu desprezo com o uso de uma sátira, aliás, frequentemente ferina; as segundas reúnem qualidades que o autor julga fundamentais e que, segundo Voisin-Fougère (1996), poderiam ser definidas como as “eleitas” do autor. São seres solitários, distantes da realidade social burguesa da época, como, entre outras, as personagens Véra e o conde d’Athol, em “*Véra*”, o barão Xavier e o abade Maucombe, em “*O Intersigno*”, o Gaël, em “*Lembranças ocultas*”, o conde Maximilien de W***, em “*Sentimentalismo*”, e o conde Félicien de La Vierge e a jovem misteriosa, em “*A Desconhecida*”.

Villiers rejeita certos valores nos quais se fundamenta a França do século XIX. Ele recusa a concepção de progresso científico da sociedade de seu tempo, ou

¹¹ “Il convenait à une réunion de textes où la cruauté, sanglante ou ironique, violente ou secrète, concentrée ou diffuse, est presque partout présente.” (RAITT et al., 1986, t.I p.1244).

seja, aquela respaldada no Positivismo de Auguste Comte, do qual a teologia e a metafísica estão excluídas, e cuja religião imperiosa é a ciência. As artes são relegadas ao plano de lazer, o gosto literário do público almeja repouso, descontração e divertimento. Ao burguês não interessa senão o tangível, pois desconhece o espiritual e o abstrato, características que Villiers critica em vários contos.

O mercantilismo burguês é, também, alvo de intensa crítica. Em *“Virginie et Paul”* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I), os sentimentos são deixados de lado e o discurso dos apaixonados se transforma em uma apologia ao utilitarismo, a futura união dos jovens é considerada somente em termos pecuniários. Em *“L’Appareil pour l’analyse chimique du dernier soupir”*, mesma divisa – *“le temps qui est de l’argent”*¹² (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.670) – representando a importância que a sociedade burguesa atribui ao material, sempre em detrimento do espiritual.

Como já destacado anteriormente, em *Contes cruels* a arte do contista se desenvolve a partir de influências diversas. Primeiramente, sem dúvida, o espírito baudelairiano sempre presente no que diz respeito aos conceitos da arte e da beleza em geral, aos temas e às ideias. Quanto à forma, mesmo que Baudelaire não tenha fornecido um modelo narrativo, a estética do poema em prosa do poeta já conduziu Villiers em direção à narrativa poética.

Vislumbram-se, na reunião dos contos, temas e estilos característicos do poeta americano, Edgar Allan Poe. Assim, várias intertextualidades podem ser levantadas: “A queda da casa de Usher” em *“L’Intersigne”*, e “Ligéia”, em *“Véra”*, por exemplo.

¹² “Tempo é dinheiro”. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.670, tradução nossa).

Villiers não impõe ao leitor uma interpretação única e cristalizada, suas obras são plurais e conduzem, assim, o leitor ao sonho. Os discursos que estão no primeiro plano desdobram-se em interpretações múltiplas, em significações metafóricas. Muitos têm características esotéricas e são tipicamente simbolistas, mas não se trata de tentativas altamente herméticas como a literatura contemporânea característica do final do século XIX. É efetivamente a conotação das palavras que conta, não sua denotação. Villiers sobrepõe constantemente sentido primeiro – ficção – e sentido metafórico – metalinguagem. Dessa forma, seu texto é rico em nuances.

O leitor conseguirá perceber o verdadeiro sentido dos adjetivos, por exemplo, somente quando entender o contexto no qual estão inseridos. Transforma blasfêmias em elogios e oscila entre polos que vão do positivo ao negativo. Em *“Le Secret de l'ancienne-Musique”*, faz ao mesmo tempo elogios tanto à música moderna quanto à antiga. A mesma ambiguidade também está em *“Duke of Portland”*, no qual o gesto do duque, ao apertar a mão do leproso, é *“noble”* ou uma verdadeira *“bravade”*. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I).

Essas oscilações entre o positivo e o negativo, entre o sonho e o escárnio carregam seus textos de tensão. Villiers, não é, de forma alguma, claro e seu texto nunca está totalmente fechado. Frequentemente abstém-se de conclusões e deixa essa tarefa para o leitor, como em *“Antonie”* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.670), por exemplo.

Sem dúvida alguma, o autor emprega uma linguagem na qual predominam a busca pelo vocábulo preciso, frases extensas, cheias de recortes inesperados, uma superabundância de sinais tipográficos, ousadas inversões e deslocamentos de ritmos comuns. Há em seu texto um sistema linguístico que se

afasta tanto da linguagem comum como, até mesmo, da linguagem literária desenvolvida em seu tempo. A arte do poeta se faz presente do início ao final dos contos. Assim, entre tantos recursos e preocupações importantes do autor, cabe ressaltar seu interesse, desde as primeiras linhas, em reter a atenção do leitor, bem como, sua preocupação concernente ao desfecho de cada conto.

No que diz respeito ao início de cada conto, ele emprega formas variadas. Desse modo, em quase todas as narrativas de fundo científico, observamos, no primeiro parágrafo, exclamações fervorosas, que, de imediato, demandam a reflexão do leitor, como em *“Deux augures”*; ou ainda, em *“La Machine à Gloire”* e em *“L’Affichage céleste”* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I). Outro recurso empregado pelo autor é abrir os contos com uma introdução filosófica, de cunho irônico muitas vezes, como em *“Les Demoiselles de Bienfilâtre”*. Ou solene, como em *“Véra”*: *“L’Amour est plus fort que la Mort, a dit Salomon: oui, son mystérieux pouvoir est illimité.”*¹³ (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.553).

Outro recurso ainda empregado para atrair a atenção do leitor são as descrições iniciais. Um ambiente inquietante, como em *“A s’y méprendre”*; ou solene, como em *“L’Annonciateur”*. Mas, frequentemente, o autor, sem preâmbulos, coloca o leitor imediatamente na narrativa, é o caso, por exemplo, de *“Les Brigands”*. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I).

Quanto aos desfechos dos contos, em sua maioria, o leitor é surpreendido e, ao término da leitura, novos caminhos se abrem para ele que será, então, conduzido a outras reflexões e interpretações. É imperativo observar que as narrativas, frequentemente, se concluem com frases repletas de sonoridade, que atestam, sem dúvida alguma, a língua de um verdadeiro vate, como em *“Duke of*

¹³ “O amor é mais forte que a Morte, disse Salomão: sim, seu misterioso poder é ilimitado”. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.553, tradução nossa).

Portland”, no qual as frases curtas e a pontuação abundante carregam o conto de um ritmo característico da poesia. Ou, como em “*Sentimentalisme*”, cuja última frase apresenta a aliteração dos sons //, /s/ e /z/ e a assonância da vogal “e”, aberta, fechada, oral ou nasal, para dar o ritmo e a sonoridade da ação: “*Mais son éventail de deuil palpite, alors, sur son sein, comme l'aile d'un phalène sur une pierre tombale.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 649).¹⁴

A coletânea representa uma mudança definitiva na carreira do autor e, mesmo sendo reconhecido como autor de *Axël* ou de *L'Ève future*, são os *Contes cruels*, sobretudo, que evocam, para a maior parte dos leitores, o nome de Villiers de l'Isle-Adam. E, é dessa forma que, também, tanto pela linguagem e pelo estilo narrativo, quanto pelos temas, os *Contes cruels* marcam uma etapa na evolução do gênero narrativo na França. Se, por um lado, o sentido do mistério os assemelha às novelas de Nodier e de Nerval, a intensidade com a qual a ação é frequentemente conduzida aproxima-os muito mais das narrativas de Maupassant e de Poe. No final do século XIX, eles ainda antecipam o surgimento do conto simbolista e alguns discípulos de Villiers contista – tais como Gourmont, Dujardin e Laforgue – ali encontraram paradigmas e inspiração.

A rica linguagem poética do autor deixa entrever duas grandes tendências os *Contes cruels*: de um lado, obras carregadas de entusiasmo em busca do Ideal, do Absoluto; por outro, uma linguagem poética sutil, rica em nuances e carregada de sarcasmo ferino, verdadeiros instrumentos com os quais Villiers de l'Isle-Adam voltou-se contra os valores subvertidos do seu tempo.

¹⁴ “Mas, seu leque de luto palpita, então, sobre seu seio, como a asa de uma falena noturna sobre uma pedra tumulária.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 649, tradução nossa).

1.3 A PROSA SIMBOLISTA VILLIERIANA E A TRADUÇÃO

“[...] se é verdade que todos os textos não são narrativos, não é verdade que apenas alguns textos (‘poéticos’) sejam rítmicos.”¹⁵
(DESSONS, 2003, p. 5, tradução nossa, grifo do autor).

Algumas reflexões sobre o trabalho do tradutor e a tradução de um texto literário poético da modernidade permeiam a pesquisa, visto que ela tem o objetivo de apresentar a tradução crítica de alguns contos da obra *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889). A pesquisa quer, também, trazer novos pontos de vista sobre o texto villieriano e atualizá-lo, revisando comentários anteriores e abrindo caminhos para futuros trabalhos e traduções. Da mesma maneira, ao preocupar-se com as possíveis constituições e/ou restituições da autenticidade da linguagem literária do autor, o estudo quer ainda ser ponto de partida para a difusão e circulação de um autor francês relevante do século XIX e cuja obra se encontra escassa em nosso idioma. Dessa forma, esta seção propõe-se a refletir sobre a tradução de um texto literário: trata-se, pois, de refletir a tradução, em especial, a tradução de um texto literário simbolista.

Poder-se-ia dizer que a tradução literária é em si mesma poética, visto que se refere a uma atividade particular da linguagem que renova a experiência do texto. Traduzir literatura demanda uma compreensão do texto literário que ultrapassa o sentido restrito que habitualmente opõe a poesia à prosa e a reduz a um gênero. No que se refere ao trabalho em questão, esta observação torna-se ainda mais pertinente por dois motivos: primeiro, pelo texto literário em si, do qual o tradutor deverá reconhecer o contínuo característico da própria linguagem e, ao

¹⁵ “[...] s’il est vrai que tous les textes ne sont pas narratifs, il n’est pas vrai que seuls quelques textes (‘poétiques’) soient rythmiques.” (DESSONS, 2003, p. 5, grifo do autor).

mesmo tempo, atentar para o descontínuo que o envolve; segundo, porque o texto literário poético em questão é uma prosa simbolista que nos revela um universo linguístico carregado de ritmo e imagens.

A tradução literária é uma escritura e como tal é a organização de uma subjetividade no discurso, já que transforma valores de uma língua em valores do discurso. Não podemos pensá-la, então, nos limites estritos do signo, pois corremos o risco de ignorar o discurso, ou seja, a enunciação, e a escritura. São estes que estão lá para serem traduzidos, pois, como ressalta Meschonnic (1999), o projeto de se fazer uma tradução deve equivaler a fazer uma poética.

A noção mais difundida sobre a tradução diz respeito à ação de passar um enunciado de uma língua para uma outra; contudo, deve-se atentar para que a língua não apague o discurso, porque “traduzir é contemporâneo do que se movimenta na linguagem e na sociedade [...]”¹⁶ (MESCHONNIC, 1999, p. 14, tradução nossa). Traduzir requer uma representação total da linguagem e não se limita apenas à transmissão de uma informação ou de uma comunicação de uma língua para outra.

É certo que toda tradução requer muita pesquisa, muita leitura, muita aquisição de informação e, sobretudo, espírito crítico aguçado. Ao deparar-se com as dificuldades da tradução de um texto, o tradutor deve dispor de muitas ferramentas e mecanismos e deve fazer uso de múltiplos conhecimentos e aptidões, pois é, muitas vezes, levado a fazer escolhas e interpretações. A tradução de um texto literário impõe aspectos delicados que devem ser observados e, por isso, apresenta ao tradutor grandes dificuldades. Tais aspectos resultam da rica linguagem simbólica aí presente, do seu aspecto formal, bem como dos

¹⁶ “[...] traduire est contemporain de ce qui bouge dans le langage et dans la société [...]”. (MESCHONNIC, 1999, p. 14).

procedimentos estilísticos de seu autor. Ao tradutor são demandadas habilidades que se equiparam ao talento de um poeta ou escritor: lembra Arrojo (2000) que, para Octavio Paz, escrever e traduzir são operações gêmeas.

O texto literário poético emprega uma linguagem simbólica que dificulta a tarefa do tradutor e, ao ser traduzida, a linguagem poética demandará árduo trabalho para que as escolhas sejam bem sucedidas. Para alguns poetas e críticos, a tradução do texto poético é inferior e falha, pois não consegue capturar a “alma”, o “espírito”, do texto (ARROJO, 2000). Para outros estudiosos, a tradução poética é perfeitamente possível, porém, por apresentar certa especificidade, o tradutor deve ultrapassar os limites estritos da linguística, como claramente nos mostra Laranjeira (1993, p. 146, grifo do autor):

Entretanto, para produzir uma tradução-texto, uma tradução que seja poesia, que seja poema, o tradutor deve assumir uma atitude totalmente diferente daquela que teria diante de um texto veicular. Deve conscientizar-se de que não está apenas translando um “sentido” de uma língua para outra. Embora o poema tenha a língua como veículo de sua manifestação, não podendo, portanto, o tradutor dispensar as contribuições da linguística na instrumentalização do seu trabalho, ele, o poema, contraria em seu modo específico de significar, os princípios básicos da linguagem de comunicação corrente.

O aspecto formal do texto literário tem grande participação em sua elaboração. Deve ser então mais um aspecto a se considerar e não poderá, no processo de tradução, ser relegado a um segundo plano. A alteração de sua forma acarretaria grande transformação e, conseqüentemente, prejuízo ao texto original (ARROJO, 2000).

A obra literária consagra-se também em função dos procedimentos estilísticos de um autor. Como ignorá-los durante a tradução? As marcas do autor constituem aspectos que fazem sua obra diferir de qualquer outra. Mesmo que o

trabalho do leitor/tradutor seja mediado pelas circunstâncias, concepções e contexto histórico-cultural, quando essas marcas não são preservadas ou se perdem no ato de traduzir, a obra de um determinado autor pode ser totalmente descaracterizada.

Para muitos leitores, o texto traduzido será o único contato que ele estabelecerá com o autor. Poderíamos dizer que a tradução é uma forma de democratizar a obra, uma vez que muitos leitores entrarão em contato pela primeira vez com um texto, com um autor, somente por meio da tradução. Esse acesso e essa descoberta concretizam-se efetivamente quando não existem mudanças significativas em seu conteúdo e forma que tragam alteração e perda daquilo que certamente distingue a obra e o autor de qualquer outro. A grande responsabilidade do tradutor, como lembra Arrojo (2000), deve-se ao fato de que o texto traduzido representa a leitura que ele elaborou do “original”, e é esta leitura que, a partir de seus referenciais, engendrará outras leituras para um público que não tem acesso ao “original.

Além disso, lembra Berman (1999), pensar no público – na **legibilidade** da tradução – e popularizar o texto de partida, não significa vulgarizá-lo, visto que o intento da tradução, sobretudo da tradução literária, não é a comunicação. O que confirmamos ainda no fragmento do texto de Benjamin (2000, p. 245, tradução nossa, grifo do autor):

[...] o que “diz” uma obra literária? O que ela comunica? Muito pouco a quem a compreende. O que ela tem de essencial não é comunicação, não é mensagem. No entanto, uma tradução que procura transmitir poderia apenas transmitir a comunicação, e portanto aquilo que não é essencial.¹⁷

¹⁷ “[...] que ‘dit’ une œuvre littéraire? Que communique-t-elle? Très peu à qui la comprend. Ce qu’elle a d’essentiel n’est pas communication, n’est pas message. Une traduction cependant, qui cherche à transmettre ne pourrait transmettre que la communication, et donc quelque chose d’inessentiel.” (BENJAMIN, 2000, p. 245, grifo do autor).

Quando o tradutor modifica as bizarras de uma obra, “[...] para *facilitar* sua leitura, consegue somente desfigurá-la, e enganar o leitor ao qual pretende servir. É preferível, como no caso da ciência, uma educação *ao estranhamento*.”¹⁸ (BERMAN, 1999, p. 73, grifo do autor, tradução nossa).

Ao discutir a tradutibilidade de um texto literário, devemos refletir ainda sobre sua natureza, e estabelecer uma linha divisória entre o literário não-poético e o poético cuja manifestação mais comum é o poema e que deverá ser traduzido em sua significância para que não se perca a sua poeticidade. Assim, sendo a significância entendida como forma específica do modo de significar poético que é capaz de produzir sentidos, a tradução deve, operando na cadeia de significantes, ultrapassar as referencialidades externas ao texto e privilegiar a geração interna de sentido (LARANJEIRA, 1993).

O tradutor, na busca do resgate da poeticidade do texto literário durante a operação tradutória, deve atentar não somente para a poesia, mas, também, para a escritura, o texto “em sua acepção moderna, com tendência para o apagamento das fronteiras entre prosa e poesia” (LARANJEIRA, 1993, p.22).

A tarefa do tradutor é, de fato, aquela da reconstituição da totalidade dessa prosa moderna, fragmentada, condensada e carregada de sugestão, como ilustra a bela metáfora de Benjamin (2000, p. 256-257, tradução nossa):

[...] da mesma maneira que os cacos de um vaso, para que se possa restituir o todo, eles devem se unir nos menores detalhes, mas não serem semelhantes uns aos outros, assim, ao invés de assimilar-se ao sentido do original, a tradução deve de preferência, amorosamente e até o detalhe, adotar em sua própria língua o modo de intenção do original, a fim de tornar um e outro identificáveis como

¹⁸ " [...] pour **faciliter** sa lecture [il] n'aboutit qu'à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l'on prétend servir. Il faut bien plutôt, comme dans le cas de science, une **éducation à l'étrangeté**." (BERMAN, 1999, p. 73, grifo do autor).

fragmentos de um mesmo vaso, como fragmentos de uma mesma linguagem maior.¹⁹

O percurso das análises dos contos – *Contes cruels* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986) – que aqui estão traduzidos indicou caminhos para refletir, no processo tradutório, sobre as especificidades dos procedimentos narrativos, discursivos e poéticos empregados pelo autor. Foi possível destacar procedimentos estilísticos riquíssimos do discurso villieriano que concernem, sobretudo, à concentração característica do conto e da prosa poética e à ironia.

Foi importante que tais procedimentos fossem bem caracterizados visto que a presente pesquisa, ao debruçar-se sobre a tradução de um texto literário poético, apoia-se em pressupostos teóricos da teoria e crítica da tradução, bem como da crítica literária, que entendem que existem diferenças entre traduzir e interpretar, que o tradutor deve encontrar maneiras adequadas de traduzir, de modo a satisfazer o critério de manutenção do efeito produzido pelo texto original, na língua de chegada: a tradução não pode se limitar apenas a uma mera e imediata transposição de sentido, ignorando a função estética do texto.

Questões de ordem estilística, bem como aquelas de caráter rítmico e fônico foram observadas, pois demandam ao tradutor a mesma criatividade e/ou preocupação do autor para que, como lembra Benjamin (2000, p. 254), o texto original possa, na tradução, encontrar o seu eco. Para o autor, a tarefa do tradutor – própria e distinta daquela do escritor – “[...] consiste em descobrir a intenção, tendo

¹⁹ “[...] de même que les débris d'un vase, pour qu'on puisse reconstituer le tout, doivent s'accorder dans les plus petits détails, mais non être semblables les uns aux autres, ainsi, au lieu de s'assimiler au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, amoureusement et jusque dans le détail adopter dans sa propre langue le mode de visée de l'original, afin de rendre l'un et l'autre reconnaissables comme fragments d'un même vase, comme fragments d'un même langage plus grand.” (BENJAMIN, 2000, p. 256-257).

em vista a língua na qual se traduz, e a partir da qual se desperta nessa língua o eco do original.”²⁰.

Ainda, como ressalta Meschonnic (1999, p. 460, tradução nossa), é preciso lembrar que

[o] paradoxo da tradução não é, como comumente se acredita, que ela deva traduzir, e seria assim radicalmente diferente do texto que deveria apenas se inventar. O paradoxo é que ela deve, também, ser uma invenção de discurso, se o que ela traduz o foi. É a relação muito forte e oculta entre escrever e traduzir. Se traduzir não faz a mesma invenção, não assume o mesmo risco, o discurso não é mais senão língua, o risco não é mais senão o já feito, a enunciação não é mais senão enunciado, no lugar do ritmo há apenas sentido. Traduzir mudou de semântica, e não se deu conta. A parábola é a da própria escritura.²¹

Com o objetivo de criar imagens e apresentar subjetivamente a realidade, o Simbolismo expressa-se sobretudo pelo uso de sinestésias e metáforas sutis. A estética simbolista, por meio de objetos simbólicos, traz-nos impressões do mundo e pensamentos ricos em nuances e sutilezas. A rima, a aliteração, as relações semânticas abundam em sua poética, sempre oscilando entre forma e essência. Detalhes aparentemente secundários apresentam-se com grande minúcia e sempre sob um aspecto novo. Poderíamos concluir, *grosso modo*, que o objetivo dos simbolistas seria ultrapassar o mero estágio da descrição e buscar penetrar na essência das coisas com a essência das palavras.

²⁰ “[...] consiste à découvrir l'intention, visant la langue dans laquelle on traduit, à partir de laquelle on éveille en cette langue l'écho de l'original.” (BENJAMIN, 2000, p. 254).

²¹ “Le paradoxe de la traduction n'est pas, comme on croit communément, qu'elle doit traduire, et serait ainsi radicalement différente du texte qui n'avait qu'à s'inventer. Il est qu'elle doit, elle aussi, être une invention de discours, si ce qu'elle traduit l'a été. C'est le rapport très fort et caché entre écrire et traduire. Si traduire ne fait pas cette invention, ne prend pas ce risque, le discours n'est plus que de la langue, le risque n'est plus que du déjà fait, l'énonciation n'est plus que de l'énoncé, au lieu du rythme il n'y a plus que du sens. Traduire a changé de sémantique, et ne s'en est pas rendu compte. La parabole est celle de l'écriture même.” (MESCHONNIC, 1999, p. 460).

Traduzir uma obra simbolista seria então um exercício ainda mais trabalhoso e delicado, pois a partir desse período “a literatura não deve mais ser dividida em ‘gêneros’ distintos, romance, teatro, poesia; ela deve tornar-se uma arte total [...]”²² (BERNARD, 1959, p.389, tradução nossa, grifo do autor). No texto simbolista, a maneira de dizer, ou seja, a maneira como os objetos são apresentados, vale muito mais. Ele é repleto de sonoridade e de sutilezas que não podem ser consideradas aspectos negligenciáveis e omitidas no decorrer de uma tradução. Os simbolistas tomaram a ideia de que a função do poeta é resgatar o sentido misterioso da existência por meio de símbolos e em seu projeto acreditavam que só haveria criação se esse mistério fosse evocado pouco a pouco para, então, manifestar o estado de espírito do poeta.

Um dos aspectos importantes que podemos destacar na obra de Villiers resulta de sua formação romântica – herdeira dos conceitos que se formaram a partir do Pré-romantismo alemão –, ou seja, aquele do poeta-demiurgo. Esse conceito constituiu-se a partir de 1750, quando poetas e filósofos passaram a vivenciar uma crise fruto do mal estar diante do princípio da imitação, crise que, lembra Todorov (1977), dará nascimento ao Romantismo. A partir de então, os poetas deram-se conta de que a natureza não seria, tão somente, um simples objeto de imitação. Cria-se um novo conceito de beleza: a natureza pode ser representada tal como ela é, ou mais bela. A arte representaria assim a encarnação de uma beleza – paradoxo constituído – até mesmo mais bela que a natureza.

Dessa forma, o princípio da imitação passa a ser visto de um modo novo e o papel do criador, do artista, é valorizado: o artista, ao imitar, cria um novo objeto, a bela natureza, o ideal. Da mesma maneira, forma-se também o conceito no qual o

²² “[...] *la littérature ne doit plus être divisée en ‘genres’ distincts, roman, théâtre, poésie; elle doit devenir un art total [...].*” (BERNARD, 1959, p.389, grifo do autor).

homem é valorizado por si mesmo. O homem não é mais puramente útil e sua interioridade passa a ser valorizada. Assim, diante da obra – um objeto –, o homem deve sentir prazer, não há finalidades ou utilidades externas, a obra se realiza por ela mesma.

Villiers de l'Isle-Adam, como muitos de seus contemporâneos – Joris-Karl Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Leon Bloy, entre outros – sentem um profundo desgosto e desprezo por sua época e na arte buscam refúgio. Efetivamente, ao erguerem-se acima dos limites de seu tempo, esses escritores produzem um misto de revolta e de reação que engendrará toda a nova lírica que se construiu a partir da segunda metade do século XIX.

Muitos desses poetas, em conflito ainda pela crise do Cristianismo, partem em busca de uma ardente espiritualidade, não necessariamente cristã, que seria atingida pela ascensão, pela elevação que se daria num mundo ideal, proposto no isolamento da criação. Os simbolistas, num trabalho de verdadeiros ourives, almejavam uma linguagem sugestiva e hermética – decifrável apenas aos iniciados – e faziam uso de uma ambiguidade voluntária. Visavam o símbolo como elemento catalisador que desencadeava uma imagem na mente; assim, a arte para eles desprendia-se do real e era capaz de produzir uma realidade própria, autossuficiente, distinta, e diferente (LUCIE-SMITH, 1988).

A descoberta de Edgar Allan Poe por Baudelaire, que em 1852 o traduziu para o idioma francês, trouxe à literatura francesa aspectos românticos que eram tratados de forma particular por Poe, fato que contribuiu para o desenvolvimento do movimento simbolista na França. A partir de então, a palavra torna-se símbolo, traço de união entre o homem e a abstração – o infinito. Se por um lado os românticos aspiram ao infinito, os simbolistas almejam descobri-lo. A linguagem que nasceu no

movimento romântico amplia-se e, a busca do absoluto, para os simbolistas, é, na verdade, um desejo de conhecimento profundo. Os poetas visam penetrar no mundo das ideias e, para tanto, as emoções e pensamentos devem ser sugeridos, pois caberá ao leitor recriá-los.

Essa nova revolução filosófica acompanha-se de uma revolução da forma. O poder de sugestão será ressaltado pelo hermetismo e obscuridade da linguagem empregada e a sonoridade será valorizada. Os autores operam uma verdadeira revolução que aponta ao mesmo tempo para uma crise da representação e que coloca a obra literária na perspectiva da experiência da leitura. Uma obra que, assim, engendra mudanças nas relações entre a literatura e a sociedade e que coloca o leitor nas tensões existentes entre a realidade e a linguagem dessa representação discursiva.

Em uma época que anuncia a crise do romance, as obras de Villiers de l'Isle-Adam são portadoras de mudanças e comportam algo de raro e extremo: são um misto de crônica, ensaio e ficção. Com formas vibrantes e um estilo quase corrompido, a prosa villieriana se faz opulenta, é plena de raridade, arcaísmos e poesia.

Como já ressaltamos anteriormente, o renome de Villiers deve muito às lendas que se formaram a seu respeito e que envolviam seu nome e suas habilidades de “*causeur*” e não apenas a seus textos escritos. O clima intelectual que se formava na época contribui também para a divulgação do idealismo que ele pregava há mais de vinte anos. Os elogios recebidos de Verlaine, Mallarmé e Huysmans conduzem-no ao centro de atenção dos jovens poetas e, no final de sua vida, ele figura entre os escritores de *avant-garde* de seu século. Durante esse

período, Villiers tornou-se o mestre de um grupo de escritores e proporcionou contribuições decisivas ao espírito simbolista que se formava.

Mesmo sendo reconhecido, essencialmente, como prosador, vários críticos e autores simbolistas saúdam Villiers poeta, ou seja, um autor que emprega uma linguagem que ultrapassa a definição de poesia entendida como um sistema fixo de ritmos ou de rimas (RAITT, 1986). Desse modo, autores como Villiers voltavam-se contra aqueles que não viam na poesia senão um sistema de formas métricas e, como bem ilustra Dujardin (apud RAITT, 1986, p. 153, tradução nossa), acreditavam que

[...] era possível encontrar uma forma que passaria sem transição e sem contraste violento da forma verso à forma prosa, seguindo o estado lírico do momento, e, sempre sem choque e sem transição, seria ela própria verso livre, verseto e poema em prosa, em uma sucessão de pés rítmicos ao mesmo tempo fechados em versos, ampliados em versetos e diluídos em quase-prosa²³.

De fato, os simbolistas atribuíram a Villiers o título de poeta, baseados em suas obras em prosa. Para Raitt (1986, p.152, tradução nossa), é principalmente às suas qualidades musicais que os simbolistas renderam homenagens, e “se o estilo de Villiers parece apagar a distinção habitual entre literatura e música, ele sugere com ainda mais força que a separação entre prosa e poesia não tem sentido”²⁴.

Na prosa do autor, como lembra Noël (apud LAMART, 2005, p. 6, tradução nossa), “a língua corrente ausenta-se dela própria e entra, diríamos, em

²³ “[...] *il était possible de trouver une forme qui passerait sans transition et sans heurt de la forme vers à la forme prose, suivant l'état lyrique du moment, et, toujours sans heurt et sans transition, serait elle-même vers libre, verset et poème en prose, disons une succession de pieds rythmiques tour à tour serrés en vers, élargis en versets et dilués en quasi-prose*”. (DUJARDIN apud RAITT, 1986, p. 153).

²⁴ “[...] *si le style de Villiers semble effacer la distinction habituelle entre littérature et musique, il suggère avec encore plus de force que la séparation entre prose et poésie n'a pas de sens*.” (RAITT, 1986, p.152).

seu vazio, em seu nada”²⁵., e é por meio desse nada que ela nos diz o que a língua não poderia dizer, o indizível, que se desenvolve no interior do que foi dito. Uma linguagem carregada de gravidade que deixa, contudo, transparecer um humor mordaz, uma ironia negra.

A prosa villieriana se mescla de um tipo de humor negro e de um espírito de desprezo. Condenado à inadaptação, como bem ilustra o autor em *Isis* – “*Mon âme n’est pas de ces temps amers.*”²⁶ (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p. 184) –, Villiers almeja o infinito, não compactua com os burgueses que creem apenas nas coisas finitas e busca, na escritura, esse absoluto. Por que não dizer, como destaca Schneider (apud WALTHER, 2005), que dessa busca pelo absoluto, um novo gênero literário nasceu da pena de Villiers de l’Isle-Adam: o conto cruel, que inventou “para criticar seus contemporâneos e, pela virtude de sua implacável lucidez, convencê-los de sua presunção, estupidez e cegueira”²⁷. (SCHNEIDER apud WALTHER, 2005, p. 175, tradução nossa).

Villiers de l’Isle-Adam não renuncia a seus sonhos e transgride a linguagem comum com sua capacidade de manejar uma ironia mordaz. Sua escritura coloca sempre em jogo o conflito entre a escolha pelo riso e a tristeza do mundo. Tem-se assim o prazer do indizível, o prazer da linguagem hermética, sofisticada, para escapar das imposições de sentidos dadas pelo mundo profano. De fato, ele está entre aqueles escritores que, segundo Auerbach (2002), encontraram seu próprio caminho, abandonaram a objetividade da representação e nos legaram,

²⁵ “[...] *la langue courante s’absente d’elle-même et entre, dirait-on, dans son vide, dans son rien* [...]”. (NOËL apud LAMART, 2005, p. 6).

²⁶ “Minha alma não pertence a esses tempos amargos” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 184, tradução nossa).

²⁷ “[...] *pour fustiger ses contemporains et par la vertu de son implacable lucidité les convaincre de leur suffisance, de leur niaiserie, de leur aveuglement.*” (SCHNEIDER apud WALTHER, 2005, p. 175).

com suas “individualidades estéticas”, uma interpretação rica e iluminada da realidade.

2 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: "RÊVEUR" E "RAILLEUR"

"[...] ao mesmo tempo d'Artagnan por sua presença exagerada, um pouco ingênua, e Fausto por seu orgulho, sua vontade demiúrgica, suas tentativas desesperadas."²⁸ (BOURRE, 2002, p. 10, tradução nossa).

2.1 O DISCURSO FANTÁSTICO

A grande onda de inspiração fantástica no século XIX está ligada, segundo Castex (1962), à história do Romantismo e é comum também a todas as nações alcançadas pelo movimento. Contudo, é também importante ressaltar que as histórias fantásticas francesas se subdividem em dois períodos. O primeiro período corresponde, de fato, ao Romantismo. O gosto pelo mistério, pelo sobrenatural e a ânsia do absoluto propiciaram uma grande produção de contos fantásticos entre 1830 e 1840. Nesse período os românticos franceses estão influenciados, principalmente, pela repercussão das obras do autor alemão Hoffmann, no país. Posteriormente, no último quarto do século, uma nova onda coincide com o Naturalismo e com o Simbolismo, estando ligada ainda ao grande interesse pelas ciências ocultas, pelas práticas do magnetismo, do hipnotismo e pelo sonambulismo.

Edgar Allan Poe é um dos autores que mais influenciaram os escritores franceses do gênero nesse período. Segundo Castex (1962, p.399, tradução nossa), os contos de Poe foram bem recebidos na França porque são extremamente elaborados e preenchem melhor os anseios dos poetas franceses atraídos por sua grande preocupação estética. Seus contos tiveram na França um sucesso imediato e durável sobretudo porque, apesar da estranheza da elaboração, a lógica não se

²⁸ “[...] à la fois d'Artagnan par sa présence outrancière, un peu naïve, et Faust par son orgueil, sa volonté démiurgique, ses tentatives désespérées.” (BOURRE, 2002, p. 10).

perde nas mãos de seu ordenador, o escritor. A influência do poeta americano também é enfatizada por Cumminskey (1992) que lembra que suas obras mudaram o conceito do público, visto que, diferentemente do primeiro período, o elemento fantástico ultrapassa o mero domínio convencional do sobrenatural e instaura um aspecto idiossincrásico e é induzido pela realidade positiva.

Como nos lembra Cumminskey (1992), os teóricos caracterizam o gênero fantástico respaldados em três elementos principais – vida real, intrusão e sobrenatural, ou seja, ele é definido pela violenta irrupção de um fenômeno inexplicável na realidade cotidiana. É importante destacar, entretanto, no que diz respeito aos contos do segundo período, além dos aspectos comuns ao gênero, os aspectos diferenciais, isto é, o grau de intromissão do fantástico, a economia de incidentes, a rigorosa organização, a composição condensada, a necessidade de resolver o fantástico e o tom controlado em relação ao efeito que produzirá. É, principalmente, a evocação psicológica do elemento fantástico por meio da sugestão, algo que os autores do período compartilham com o movimento simbolista, que faz os contos desse período diferirem daqueles que se inserem no Romantismo.

Os textos fantásticos desse período e, em particular, as narrativas fantásticas de Villiers de l'Isle-Adam são produzidas como poemas fantásticos, cuja expansão depende de um estado de exceção do poeta – devaneio desperto ou a própria inspiração – e cuja transmissão demanda uma exposição estática do poeta diante da imagem, ou seja “[...] o que Rimbaud denomina a alquimia do Verbo e que supõe uma estreita cumplicidade entre o criador e uma realidade misteriosa que está

em nós e que não é revelada pelo mundo ambiente.²⁹ (VIRCONDELET, 1973. p. 18, tradução nossa).

Vircondelet (1973. p. 18, tradução nossa) ressalta também que a poesia fantástica nunca é gratuita e que não pode ser relegada ao *status* de moda: autores como Villiers ou Mérimée utilizam os liames do fantástico sempre conscientemente, visando produzir “impressões de angústia, de terrores, de curiosidades das quais explica-se ou não a causa”³⁰.

O discurso onírico e metafórico, característico das narrativas fantásticas, constitui um instrumento estilístico do qual Villiers faz uso a fim de exprimir suas críticas à sociedade e expressar seus ideais de esperança. Para tanto, usa símbolos arbitrariamente escolhidos, os quais representam seus ideais e que servirão para sugerir o projeto sagrado do poeta: a evasão para um mundo ideal.

Em 1867, ele publica, na *Revue des Lettres et des Arts*, “*Claire Lenoir*” e “*L’Intersigne*” e, em 1874, em *La Semaine Parisienne*, “*Véra*” (CASTEX, 1962). Essas histórias transmitem sua contrariedade em relação à base materialista na qual se apoia a sociedade burguesa, representam uma reação contrária ao Positivismo e expressam sua desesperança com relação aos avanços da ciência. ‘*Véra*’, ‘*L’Intersigne*’ ou ‘*L’Annonciateur*’ são histórias, segundo Citron (1980), atemporais que poderiam se situar em qualquer época: são irreais e não se desenrolariam com verossimilhança no mundo que conhecemos.

Villiers de l’Isle-Adam é, de fato, considerado um dos maiores autores do gênero fantástico da segunda metade do século XIX. A partir de 1850, mesmo com o

²⁹ “[...] ce que Rimbaud appelle l’alchimie du Verbe et qui suppose une étroite complicité entre le créateur et une réalité mystérieuse qui est en nous et qui ne lui est pas révélée par le monde ambiant.” (VIRCONDELET, 1973. p. 18).

³⁰ “[...] des impressions d’angoisse, de terrores, de curiosités dont on explique ou non la cause.” (VIRCONDELET, 1973. p. 18).

predomínio do realismo e do naturalismo no domínio romanesco, autores como Villiers, Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Charles Cros, recusam essa visão de mundo cartesiana e mecanicista e influenciados por Baudelaire, seguem os rastros deixados por Charles Nodier e Gerard de Nerval. Muitos são católicos, que alimentam um ódio vivo contra a modernidade e estão em busca da espiritualidade que foi massacrada pelo materialismo cego do século; essa espiritualidade, eles buscam-na além do real, no misticismo e no sobrenatural.

Românticos e simbolistas cultivam a mesma sede metafísica, e afastam o homem da ordem, sempre em busca do mistério das coisas desconhecidas, obscuras, em eterna aspiração ao absoluto. Villiers de l'Isle-Adam retoma essa grande preocupação metafísica dos poetas românticos, sobretudo em suas obras de inspiração fantástica. Segundo Castex (1962), ele solicita sempre a reflexão do leitor sobre as questões capitais da existência humana das quais o Positivismo os afasta e quer, sobretudo, tirar o homem de sua condição miserável no mundo terrestre e transportá-lo ao eterno.

Da mesma maneira, com a intenção de compreender a essência do movimento simbolista, Michaud (1966) alerta-nos para a tendência em se fazer do Simbolismo uma imagem na qual não se vislumbra senão uma atmosfera de lendas, artificial, ou ainda, para uma outra, que parece negar a unidade do movimento. Ressalta, porém, que tais tendências são apenas máscaras de uma produção literária criadora que nos revela, no drama interior de cada poeta, os conflitos de todo ser humano. De fato, na aurora do Simbolismo, oprimidos pela razão toda poderosa, envolvidos em uma existência na qual sentimentos e vida interior encontravam-se sufocados, os poetas simbolistas denunciam as angústias existenciais e partem em busca da unidade perdida. Assim, almejam uma verdadeira

poesia simbólica, mergulham nas profundezas da natureza humana e acabam por ultrapassar os limites dos românticos. Os simbolistas – herdeiros de Nerval, que extraiu toda a essência poética de sua obra mergulhando no sonho ou na loucura; de Edgar Allan Poe, cujos sonhos melancólicos e uma grande preocupação estética conduzem os princípios da obra; de Baudelaire que, com sua teoria das correspondências e por meio da sinestesia, tão bem “retrata” a vida interior dos homens urbanos modernos ávidos de verdade e de absoluto (MICHAUD, 1966) – partem em uma grande aventura poética buscando, no desconhecido, o novo.

Villiers de l’Isle-Adam conduzido pelas mesmas angústias dos poetas de seu tempo, movido ainda pela revolta contra um mundo que não é senão aparência, parte em busca de um mundo ideal e, desprende-se do real. Um sonho que arrasta desde a infância e adolescência e que será preenchido na idade madura, uma verdadeira aspiração – muito mais que um devaneio relativamente estático à maneira de Baudelaire – rumo aos países imaginários onde o poeta arduamente conquistaria o Além. A morte, herdada do Romantismo, de Poe e de Baudelaire, é a única realidade que o preocupa e, a expressão do macabro se revela no sarcasmo do homem que julga tudo e todos no plano do eterno; de fato, sua visão da morte integra o sonhador, o ironista e o filósofo (MICHAUD, 1966).

Villiers quer nos revelar a existência de um Além onde os anseios do homem seriam resolvidos, e, para tanto, apresenta os mistérios que prefiguram essa existência por meio de uma linguagem elaborada, e faz apelo ainda a práticas como a do magnetismo, do ocultismo, entre outras. Dessa preocupação idealista e estética depreendemos também uma crueldade e um ambiente fantástico que são sobretudo

frutos da existência banal do homem que são para ele “passantes que se agitam em vão entre as sombras”³¹ (CASTEX, 1962, p. 347, tradução nossa).

Finalmente, em *Contes cruels*, o leitor pode se perguntar sobre o lugar da crueldade na obra de Villiers de l'Isle-Adam e verá que esta se manifesta pelo desespero. Não é uma crueldade de sangue, como em muitos românticos que tendem para o frenético; o diabo, que poderia encarnar essa crueldade, também não se manifesta nunca em Villiers. Ele quer provocar a angústia; há, então, pouco fantástico aterrorizante e pouco ódio. A crueldade é a do silêncio, do frio. A crueldade não é exercida pelas personagens, mas sim por elas sentida. A crueldade é a melancolia sentida pelo conde d'Athol, em “*Véra*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1), e pelo barão Xavier de la V***, em “*L'Intersigne*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1): trata-se da crueldade do destino. O Universo é cruel e as tintas do fantástico do qual Villiers faz uso destinam-se a exprimir isso.

³¹ “[...] *des passants qui s'agitent en vain parmi les ombres*” (CASTEX, 1962, p. 347).

2.2 A IRONIA

“a ironia [é] uma simulação ou dissimulação [...] arquitetada para ser desmascarada.” (BRAIT, 1996, p. 81).

Villiers de l'Isle-Adam delegou-nos uma obra com um estilo magnífico, síntese intrigante de diferentes inspirações, ou seja, aquelas de Edgar Allan Poe, de Charles Baudelaire, de Richard Wagner e de alguns românticos e parnasianos. Ao criticar o materialismo burguês, ele nos revela uma escritura carregada de ironia sutil, cujos procedimentos denotam seu caráter moderno e original.

O autor escolheu o louvor irônico como arma e cabe ao leitor decodificar os sentidos, de que faz, em *Contes cruels*, um uso eficaz, resta ao leitor identificar os índices disseminados em suas narrativas, para desvelar seu sentido oculto. Em 1866, em uma carta enviada ao amigo Stéphane Mallarmé, já deixava expressa sua firme intenção de satirizar e criticar os burgueses acima da mordaz pintura de Daumier:

*"Le fait est que je ferai du bourgeois, si Dieu me prête vie, ce que Voltaire a fait des 'cléricaux', Rousseau des gentilshommes et Molière des médecins. Il paraît que j'ai une puissance de grotesque dont je ne me doutais pas. Enfin nous rirons un peu. On m'a dit que Daumier les flattait servilement en comparaison. Et naturellement, moi j'ai l'air de les aimer et de les porter aux nues, en les tuant comme des coqs. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM apud BOLLERY, 1962, t.I, p. 99, grifo do autor)*³².

³² O fato é que farei do burguês, se Deus me der vida, o que Voltaire fez dos “clérigos”, Rousseau dos cavalheiros e Molière dos médicos. Parece que tenho o dom do grotesco do qual eu não suspeitava. Enfim, nós riremos um pouco. Disseram-me que Daumier os adulava servilmente na mesma proporção. E naturalmente, eu pareço amá-los e elevá-los às nuvens, matando-os como galinhas. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM apud BOLLERY, 1962, t.I, p. 99, tradução nossa, grifo do autor).

A ironia torna-se, na escritura villieriana, a arma para exprimir suas críticas e expressar a crueldade. Ironia que pode ser comparada à de Jonathan Swift – autor de “As aventuras de Gulliver” (1726) –, o qual, numa mistura de fantástico e insólito, apresenta na narração das aventuras uma violenta sátira da Inglaterra e do mundo civilizado, ou, ainda, à de François Rabelais, cujas célebres personagens, Gargantua e Pantagruel, tão bem ilustram o apetite insaciável de seu escárnio irônico. Assim, lembra Symons (1919, grifo do autor, tradução nossa):

O ideal para Villiers, sendo o real, a beleza espiritual sendo a beleza essencial, e a beleza material seu reflexo, ou sua revelação, é com um tipo de fúria que ele ataca as forças materiais do mundo: ciência, progresso, a ênfase do mundo nos “fatos”, naquilo que é “positivo”, “sério”, “respeitável”. Sátira, para ele, é a vingança da beleza contra a feiura, a perseguição do feio, não é mera sátira social, é uma sátira do universo material por quem acredita no universo espiritual. Consequentemente, é o único riso de nosso tempo que é fundamental, tão fundamental quanto o de Swift ou Rabelais.³³

Ironia também ressaltada por des Esseintes, personagem de *À rebours* de Huysmans (1978) para quem, em Villiers, existia também um lado de humor negro, de zombaria feroz, de escárnio, um cômico lúgubre, tal qual o de Swift. Todo o lixo das ideias utilitárias de seu tempo era glorificado por sua pungente ironia.

Com efeito, a ironia villieriana é portadora de um espírito digno de Lúcifer, resalta Huneker (1919, tradução nossa), pois encontram-se nele um orgulho e uma piedade luciferianos, uma atmosfera ora opressiva, ora plena de gargalhadas

³³ “The ideal, to Villiers, being the real, spiritual beauty being the essential beauty, and material beauty its reflection, or its revelation, it is with a sort of fury that he attacks the materialising forces of the world: science, progress, the worldly emphasis on “facts,” on what is “positive,” “serious,” “respectable.” Satire, with him, is the revenge of beauty upon ugliness, the persecution of the ugly; it is not merely social satire, it is a satire on the material universe by one who believes in a spiritual universe. Thus it is the only laughter of our time which is fundamental, as fundamental as that of Swift or Rabelais”. (SYMONS, 1919).

alegres, mecânicas, ora, ainda, envolta em suspiros, tudo mesclado de ameaçadora ironia:

Ele é um romântico místico e espiritual, e é sobretudo realista em suas sardônicas pinturas da vida parisiense, minúsculas pinturas, gravuras, de ateliê, perfuradas pela aqua fortis de sua assustadora ironia. Aí está a ironia, uma máscara na qual piedade e simpatia, espreitam; Shakespeare vestiu essa máscara várias vezes. E, é essa, a ironia que definha, que fere. Esse é Villiers.³⁴

Leitor assíduo de Hegel, Villiers tinha afinidades com as concepções do cômico e da ironia dos românticos alemães, que entendem o cômico como uma arte de dissolução e recomposição do mundo. Sua obra caracteriza-se por uma ironia aberta, que não permite a escolha entre uma versão correta, definitiva: ironia romântica ou moderna, que consiste, sobretudo, em uma maneira de pensar e de ver o mundo, quase uma metafísica. Ela permite uma síntese entre o real e o ideal, e oferece o recuo necessário para que o poeta ultrapasse as incongruências do mundo que o cerca (VOISIN-FOUGÈRE, 1996).

De fato, Villiers faz um rigoso retrato desse mundo que exclui teologia, metafísica e arte, e que não busca senão divertimento, repouso, esquecendo-se do espiritual e do abstrato. Como não ser implacável, quando nossos valores são derrubados, banalizados? Crueldade amarga, fria, aquela do desespero da não adequação a esse mundo e da idealização de um mundo pela imaginação e pela própria escritura. Baudelaire (1962, p.320, tradução nossa). já havia pressentido este estado de coisas:

³⁴ *“He is a mystic, a spiritual romantic, and only a realist in his sardonic pictures of Paris life, tiny cabinet pictures, etchings, bitten out with the aqua fortis of his ghastly irony. There is the irony, a mask behind which pity, sympathy, lurk; Shakespeare wore this mask at times. And there is the irony that withers, that blasts. This is Villiers.”* (HUNEKER, 1912).

O observador de boa fé afirmará que a invasão da fotografia e a grande loucura industrial são totalmente alheias a esse resultado? É permitido supor que um povo cujos olhos se habituam a considerar os resultados de uma ciência material como produtos do belo não diminuiu significativamente, ao término de um certo tempo, a faculdade de julgar e sentir o que há de mais etéreo e de mais imaterial?³⁵

A ironia e a caricatura são procedimentos privilegiados pelo autor para ridicularizar os burgueses e os cientistas de seu tempo, mas Villiers não é um simples “*railleur*”, ele constrói um humor poético, visto que, como para Baudelaire (1855), para ele, o cômico é significativo, é, ao mesmo tempo, arte e ideia moral: o humor villieriano é geralmente orientado, ele busca denunciar alguém ou alguma coisa.

A burguesia e o seu mercantilismo são, então, fortemente criticados ou satirizados. Ciência e progresso, frutos do pensamento cartesiano e mecanicista que fortemente dominou a França desde o século XVII, reforçados, em sua época, pela filosofia de Auguste Comte, o Positivismo, são seus grandes alvos, como em “*L’Appareil pour l’analyse chimique du dernier soupir*”:

*Mais sommes-nous, oui ou non, dans un siècle pratique, positif et de lumières? Oui. – Eh bien! soyons de notre siècle. Il faut être de son siècle. – Qui est-ce qui veut souffrir, aujourd’hui? En réalité? – Personne. – Donc, plus de fausse pudeur ni de sensiblerie de mauvais aloi. Plus de sentimentalités stériles, dommageables, le plus souvent exagérées, et dont ne sont même plus dupes les passants – aux coups de chapeaux convenus devant les corbillards.*³⁶ (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 671).

³⁵ “*L’Observateur de bonne foi affirmera-t-il que l’invasion de la photographie et la grande folie industrielle sont tout à fait étrenghères à ce résultat déplorable? Est-il permis de supposer qu’un peuple dont les yeux s’accoutument à considérer les résultats d’une science matérielle comme les produits du beau n’a pas singulièrement, au bout d’un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir ce qu’il y a de plus éthéré et de plus immatériel?*” (BAUDELAIRE, 1962, 320).

³⁶ “Mas, estamos, sim ou não, em um século prático, positivo e de luzes? Sim. – E então! Sejamos de nosso século! É preciso ser de seu século. – Quem quer sofrer, hoje? Realmente? – Ninguém. – Então, nada de falso pudor ou pieguice de má qualidade. Nada de sentimentalismos estéreos, prejudiciais, frequentemente exageradas, e com os quais não se enganam nem mesmo os passantes – nas convencionais reverências de chapéus diante dos carros fúnebres.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 671, tradução nossa).

Ou ainda em “*Le Convive des dernières fêtes*”:

*"Lecteur, un mot, ici. Lorsque Stendhal voulait écrire une histoire d'amour un peu sentimentale, il avait coutume, on le sait, de relire, d'abord, une demi-douzaine de pages du Code pénal, pour, – disait-il – se donner le ton. Pour moi, m'étant mis en tête d'écrire certaines histoires, j'avais trouvé plus pratique, après mûre réflexion, de fréquenter, tout bonnement, le soir, l'un des cafés du passage de Choiseul où feu de M. X***, l'ancien exécuter des hautes œuvres de Paris³⁷, venait, **presque** quotidiennement, faire sa petite partie d'impériale³⁸, incognito. C'était, me semble-t-il, un homme aussi bien élevé que tel autre; il parlait d'une voix fort basse, mais très distincte, avec un bénin sourire. Je m'asseyais à une table voisine et il me divertissait quelque peu lorsque emporté par le démon du jeu, il s'écriait brusquement: – 'Je coupe!' sans y entendre malice. Ce fut là, je m'en souviens que j'écrivis mes plus **poétiques** inspirations, pour me servir d'une expression bourgeoise. – J'étais donc à l'épreuve de cette grosse sensation d'horreur convenue que causent aux passants ces messieurs de la robe courte."³⁹ (1986, t.I, p.620, grifo do autor).*

Ironia, caricatura ou paródia, é a vontade de ridicularizar o outro que domina. De fato, um dos aspectos a se observar é que o riso em Villiers tem esse caráter crítico e, até mesmo, engajado, e que seu idealismo aparece como uma verdadeira rebelião contra o mundo real. Villiers mostra-se como um cômico do desencantamento, do humor frio: não se trata de rir por rir, mas de “*faire-penser*”, como ilustra a divisa da *Revue des Lettres et des Arts* da qual foi redator-chefe (Raitt

³⁷ Observa-se aqui a ironia do autor quando se refere ao carrasco como o antigo executor das grandes obras de Paris.

³⁸ Impériale = jogo de cartas que caiu em desuso.

³⁹ Leitor, uma palavra aqui. Quando Stendhal queria escrever uma história de amor um pouco sentimental, ele tinha o costume, sabe-se, de reler, primeiramente, uma meia dúzia de páginas do Código penal, para, dizia-ele – conseguir o tom. Quanto a mim, com a ideia de escrever algumas histórias, achava mais prático, após madura reflexão, frequentar, simplesmente, à noite, um dos cafés da passagem de Choiseul onde o falecido M. X***, antigo executor das grandes obras de Paris, vinha, *quase*, cotidianamente, jogar uma partidinha de impériale, incógnito. Era, parece-me, um homem tão educado quanto qualquer outro; falava em voz muito baixa, mas bem clara, com um doce sorriso. Eu me sentava a uma mesa vizinha e ele me divertia assaz, quando, conduzido pelo ímpeto do jogo, gritava bruscamente: - 'Eu corto!' sem demonstrar malícia. Foi lá, eu me lembro, que escrevi minhas mais *poéticas* inspirações, usando aqui uma expressão burguesa. – Eu era, assim, confrontado com aquela grande sensação de horror convencional que causam, aos transeuntes, esses senhores da toga curta. (1986, t.I, p.620, grifo do autor, tradução nossa).

et al., 1986); com efeito, ele queria, como confessa a seu amigo Mallarmé, “enlouquecer o leitor” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM apud BOLLERY, 1962, p. 113).

Um dos temas villierianos mais ligados aos burgueses e que sofre violentas críticas é o do desejo de posse, isto é, a fé que o burguês deposita no dinheiro e que o burguês faz aparecer sempre em oposição aos artistas idealistas, aqueles que, como dizem os representantes dos inimigos dos poetas na escritura do autor, estão sempre “*dans les nuages*”. É o que observamos em “*Fleurs de ténèbres*”: “*Ils n’oublent pas les fleurs, ces messieurs! **Ils ne sont pas dans les nuages. Ils sont gens pratiques.***”⁴⁰ (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.666, grifo nosso).

Ou ainda em “*Sentimentalisme*”:

*Elles s’imaginaient volontiers que, nous aussi, nous allions nous démener au moins quelque peu, - **partir, enfin, pour ces mêmes ‘nuages’ où il est entendu que se réfugient les ‘poètes’**, d’après un dicton répandu, à dessein, par la Bourgeoisie. Quel étonnement en voyant arriver précisément le contraire!*⁴¹ (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.645, grifo nosso).

Os textos da obra *Contes cruels* estão, frequentemente, enraizados na realidade cotidiana; o cômico tem como pano de fundo o mundo real e não um cenário fantasioso: a verossimilhança parece ser um coadjuvante do ironista. Alguns contos da obra foram engendrados a partir do fracasso de sua peça *La révolte* em 1870 e carregam o ressentimento de Villiers, bem como seu desprezo para com o público, diretores, autores e críticos. De fato, o sucesso das peças de seus

⁴⁰ “Eles não esquecem as flores, esses senhores! **Eles não estão nas nuvens. São pessoas práticas.**” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.666, tradução e grifos nossos).

⁴¹ “Elas imaginavam com prazer que, nós também, íamos debatermo-nos ao menos um pouco, - **partir, enfim para essas mesmas “nuvens” onde, acreditam, refugiam-se os “poetas”**, segundo um provérbio difundido, intencionalmente, pela Burguesia. Que espanto, ao ver acontecer precisamente o contrário! (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.645, tradução e grifos nossos).

contemporâneos o incomodava, visto que estas não comportavam senão algumas intrigas e a simples representação de ideias recebidas (Raitt et. al., 1986).

É nessa circunstância, da mesma maneira que o conto “Deux Augures”, também inserido em *Contes cruels*, que “*La Machine à Gloire*” tem origem. A claqué permite a condenação da decadência artística de seu tempo e a expressão de seu desgosto por uma época que não permitia qualquer inovação e originalidade, um tempo em que os autores que obedeciam as convenções tinham sucesso, e aqueles com um ideal artístico mais elevado, estavam condenados ao fracasso. A sátira ultrapassa as invenções insólitas descritas no conto e permite dissimular uma crítica aos gostos e costumes artísticos do século XIX.

Ainda, em *Contes cruels*, a avidez do burguês e o mercantilismo da época tornam-se um grande alvo da ironia do autor; em “*L’Appareil pour l’analyse chimique du dernier soupir*”, a divisa – “*le temps qui est de l’argent*”⁴² (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.670) – representa a importância que a sociedade burguesa atribui ao material, sempre em detrimento do espiritual.

Esse tema está, frequentemente, ligado aos interesses materiais e não espirituais das relações amorosas. Por exemplo, em “*Virginie et Paul*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 605-6, grifo nosso), os sentimentos são deixados de lado e o discurso dos apaixonados se transforma em uma apologia ao utilitarismo, a futura união dos jovens é considerada somente em termos pecuniários:

– *Oh! oui! la Poésie!...j’étudie le piano.*
– *Au collège, j’ai appris toutes sortes de beaux vers pour les dire, ma cousine: je sais presque tout Boileau par cœur. Si vous voulez, nous irons à la campagne quand nous serons mariés, dites?*
– *Certainement Paul! D’ailleurs, maman me donnera, en dot, sa petite maison de campagne où il y a une ferme: nous irons là,*

⁴² “tempo é dinheiro” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.670, tradução nossa).

souvent, passer l'été. Et nous agrandirons cela un peu, si c'est possible. La ferme rapporte aussi un peu d'argent.

*– Ah! tant mieux. Et puis l'on peut vivre à la campagne pour beaucoup moins d'argent qu'à la ville. C'est mes parents qui m'ont dit cela. J'aime la chasse et je tuerai, aussi, beaucoup de gibier. Avec la chasse, on économise, aussi, un peu d'argent!*⁴³

Como podemos observar, o autor faz uso de diversos recursos sempre com o intuito de exprimir em suas obras seus ideais e críticas: uma constante busca pelo mundo ideal – que corresponderia aos anseios do poeta – e, ao mesmo tempo, a execração da sociedade burguesa.

Para concluir, é interessante ressaltar que o leitor da obra villieriana depara-se continuamente com as intenções de uma outra subjetividade, a de Villiers de l'Isle-Adam ironista. Este, por sua vez, ao omitir signos ambíguos pode negá-los ou refutá-los. De fato, como lembra Brait (1996), não se pode analisar a ironia como a substituição de um enunciado subjacente por um outro aparente, mas falso: o colocado e o implícito é esta a especificidade de sua noção, ou seja, a co-presença.

Ironia e sátira permeiam toda a obra do autor para ridicularizar os burgueses, os cientistas ou os escritores de sucesso; e percebe-se que seu discurso dissimulado, aparentemente, compartilha as opiniões de seus inimigos. Dessa forma, encontra-se nele, ao mesmo tempo, ironia e caricatura da linguagem, visto que imita o estilo de algumas categorias profissionais, como acontece em “La

⁴³ “– Oh! Sim! A Poesia!... Eu estudo piano.

– No colégio, eu aprendi todos os tipos de belos versos para dizê-los a você, minha prima: sei quase tudo de Boileau de cor. Se você quiser, nós iremos ao campo quando formos casados, o que acha?

– Certamente Paul! Aliás, mamãe me dará, **como dote**, sua pequena casa de campo onde há um sítio: nós iremos, sempre, até lá, passar o verão. E **o faremos crescer**, um pouco, se possível. **O sítio gera também um pouco de dinheiro.**

– Ah! Melhor assim. E, além disso, **pode-se viver com bem menos dinheiro no campo que na cidade.** Foram meus pais que me disseram. Eu gosto de caçar e matarei, também, muitos animais. **Com a caça, economizamos, também, um pouco de dinheiro.**” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 605-606, tradução e grifo nossos).

Machine à Gloire”: paródia de caráter hostil e cuja crueldade o riso villieriano consegue tão bem exprimir.

Seu conto “se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta.” (PIGLIA, 1994, p. 41).

Ele recusa a renúncia a seus sonhos e transgride a linguagem comum com sua capacidade de manejar uma ironia mordaz. Ironia romântica, moderna, uma forma extremamente refinada do riso que, para Villiers e autores de sua época, deveria substituir a expressão de sentimentos naturais e privilegiar o trabalho do intelecto. Uma escritura que coloca sempre em jogo o conflito entre a escolha pelo riso e a tristeza do mundo. Tem-se assim, o prazer do indizível, o prazer da linguagem hermética, sofisticada, para escapar das imposições de sentidos dadas pelo mundo profano.

Contudo, Villiers diferencia-se dos ironistas do final do século por sua crença no Ideal. O discurso faz rir amargamente porque contempla o nada a partir do Infinito. O aniquilamento do real coincide com um desprendimento total desse real, por parte de um autor que vislumbra o mundo ideal. O cômico villieriano é, pois, transcendente, opõe mundo terrestre e mundo ideal, fato que levou alguns críticos a denominá-lo “o exorcista do real e o porteiro do ideal” (MICHAUD, 1966, p.84, tradução nossa).

2.3 O CONTO SIMBOLISTA

Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai além da pequena e às vezes miserável história que conta. (CORTAZAR, 1993, p. 153).

A evolução que se processou na linguagem literária a partir do movimento alemão *Sturm und Drang* culminou com o aparecimento da prosa poética simbolista. Com efeito, na esteira de Edgar Allan Poe, Aloysius Bertrand e Charles Baudelaire, autores como Joris-Karl Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam e Charles Cros, na aurora do movimento simbolista, conseguem dar novos rumos à linguagem poética.

Influenciados, sobretudo, pelo trabalho de Baudelaire em *Fleurs du Mal* e por sua teoria das correspondências, os poetas modernos visam a uma forma mais livre, ao mesmo tempo condensada e ritmada, e conduzem, a partir do Parnaso, o poema em prosa por novos caminhos. Segundo Bernard (1959), essa nova linguagem poética convergirá no poema em prosa e é Aloysius Bertrand, autor de *Gaspard de la nuit*, com suas composições curtas, bem construídas e cadenciadas que servirá de modelo aos parnasianos para as tentativas de elaboração de poemas em prosa. A autora ressalta também que é por meio de Baudelaire que Bertrand ganha reconhecimento póstumo, visto que a flexibilidade de seus poemas e suas pitorescas imagens passam a ser admiradas.

Tornou-se então possível a ideia de uma poesia em prosa, pois os simbolistas queriam transcender a prosa e, ao mesmo tempo, transformar o poema em uma verdadeira música carregada de sugestão. Os poetas simbolistas compreendem que é necessário mergulhar em sua interioridade visando uma

profunda contemplação do ser e que o verdadeiro conhecimento e a felicidade humana consistem em imagens às quais a fala e a poesia permitem aceder.

Os simbolistas partem realmente em busca do absoluto. Eles compreendem que é necessário mergulhar em sua interioridade visando uma profunda contemplação do ser e que o verdadeiro conhecimento e a felicidade humana consistem em imagens às quais a fala e a poesia permitem aceder. Para eles:

[a] poesia é a tentativa de representar, ou de restituir, pelos meios da linguagem articulada, essas coisas ou essa coisa, que tentam, obscuramente, exprimir os gritos, as lágrimas, as carícias, os beijos, os suspiros, etc., e que parecem querer exprimir os objetos no que eles têm de aparência de vida ou de suposta intenção.⁴⁴ (BÉGUIN, 1991, p. 149, tradução nossa).

A partir de então, é, sobretudo, a interioridade e a subjetividade do autor que se exprimem e a obra passa a ser entendida como fruto da linguagem, a arte deve ser prazer intelectual, ela é produto da imaginação e do intelecto. Influenciados pela nova concepção de mundo e na esteira dos poetas alemães, os poetas franceses, num trabalho de aproximação e distanciamento, de repetição e de recriação, apresentam sua visão de mundo e passam a criar uma poesia com ritmo de prosa e uma prosa que tende a sugerir e carregar-se de ritmo.

Assim, estabelece-se uma grande comunicação entre conto e poema que culminará com o aparecimento de uma nova forma literária – o conto poético:

Sem dúvida a pureza do gênero se perde; mas disso resulta um enriquecimento poético graças ao qual o conto tende para o poema em prosa e, às vezes, torna-se poema em prosa quando efetua as

⁴⁴ “[la] poésie est l’essai de représenter, ou de restituer, par les moyens du langage articulé, ces choses ou cette chose, que tentent obscurément d’exprimer les cris, les larmes, les caresses, les baisers, les soupirs, etc., et que semblent vouloir exprimer les objets dans ce qu’ils ont d’apparence de vie ou de dessein supposé”. (BÉGUIN, 1991, p. 149).

condições de brevidade e de concentração que são essenciais [...] – condições muito menos estranhas à natureza do conto que à do romance. E aliás, todo conto não tende, desde sua concepção, a edificar um pequeno mundo imaginário, que escapa às leis do universo real e onde tudo é signo e símbolo? Não nos espantemos então se, quando se afirma a estética simbolista das analogias, das correspondências secretas, dos símbolos reveladores, vemos tantos escritores escreverem “contos” que se aproximam do poema (e, às vezes, “poemas em prosa” que não são senão contos).⁴⁵ (BERNARD, 1959, p.519, tradução nossa).

O conto poético é uma narrativa híbrida que se aproxima do poema em vários aspectos. São narrativas fortemente estruturadas – paralelísticas ou circulares que se aproximam da poesia no domínio da linguagem, pela presença de metáforas, sonoridades e ritmo. Também, ao propor enigmas e interpretações, o autor joga com os ecos e repetições. No que se refere à enunciação, o narrador escolhe a maneira de contar, assim, da mesma maneira que na poesia, é sua subjetividade que se exprime. E finalmente, a presença do mito, ou seja, a sobrevivência de aspectos míticos a-históricos, permite uma identificação imediata dessas narrativas com a poesia; como as narrativas míticas, são histórias que falam de um homem eterno, atemporal, um homem com a mesma busca de todos.

De fato,

pode-se concluir, conseqüentemente, que a narrativa poética é uma província literária da mitologia e que nela podem-se distinguir características que tem em comum com a narrativa mítica: falta de interesse pela intriga passional, herói pouco caracterizado do ponto de vista psicológico porque ele está interessado, sobretudo na realização das etapas de uma aprendizagem, de uma verdadeira iniciação. A narrativa poética remete, de fato, à narrativa mítica como

⁴⁵ “*Sans doute, la pureté du genre se perd; mais il en résulte un enrichissement poétique grâce auquel le conte tend vers le poème en prose et, parfois, devient poème en prose lorsque sont réalisés les conditions de brièveté et de concentration qui sont essentielles [...] – conditions beaucoup moins étrangères à la nature du conte qu’à celle du roman. Et d’ailleurs tout conte ne tend-il pas, dès sa conception à édifier un petit monde imaginaire, échappant aux lois de l’univers réel, et où tout soit signe et symbole? Ne nous étonnons donc pas si, lorsque s’affirme l’esthétique symboliste des analogies, des correspondances secrètes, des symboles révélateurs, nous voyons tant d’écrivains écrire des ‘contes’ qui confinent au poème (et, parfois, des ‘poèmes en prose’ qui ne sont que des contes).*” (BERNARD, 1959, p.519).

a uma realidade que ela simboliza e que se tornou pouco a pouco menos conhecida. Abordar a primeira para nela descobrir mitos é estudar as relações entre duas formas literárias, o que demanda, frequentemente, todo um trabalho de decifração e um espírito sempre aguçado.⁴⁶ (LEITE, 1992, p. 151-152, tradução nossa).

Nessas narrativas, o tempo é predominantemente subjetivo, interior e mítico. Ao voltar às origens da vida e da história, a narrativa poética busca, com frequência, escapar ao tempo cronológico. O tempo exterior não é o mais importante, pois o que interessa é o tempo interiorizado em que o narrador, o protagonista ou o narrador/protagonista escolhe viver. Esse tempo irmana-se ao espaço, que ganha força de personagem, pois age sobre o protagonista, com ele interage e tem um valor metafórico e simbólico fundamental.

Segundo Fernandes (1996, p. 114), na história da literatura, numa tendência que remonta a Flaubert, desenvolveu-se uma linhagem de autores que visa a tornar o narrador o mais apagado e ausente possível, delegando o ato de contar à dramaticidade do texto. Criam-se então narradores enigmáticos que são:

[...] propositalmente ambíguos; a dúvida passa a ter peso narrativo. Não apenas como suspense ou técnica para prender o leitor. A dúvida vai fazer parte do discurso narrativo porque ela também é um instrumento retórico.

Como grande número de narrativas, a de cunho poético deve ter como ponto de partida o narrador, pois, nela, tudo é determinado por essa voz que escolhe o que quer contar – existem fatos, mas sua preocupação é narrar aquilo que lhe

⁴⁶ "On peut conclure, par conséquent, que le récit poétique est une province littéraire de la mythologie et qu'on peut distinguer en lui des caractéristiques qu'il a en commun avec le récit mythique: manque d'intérêt pour l'intrigue passionnelle, héros peu caractérisé du point de vue psychologique parce qu'il est surtout intéressé à la réalisation des étapes d'un apprentissage, d'une vraie initiation. Le récit poétique renvoie, en fait, au récit mythique comme à une réalité qu'il symbolise et qui est devenue peu à peu moins connue. Aborder le premier pour y découvrir des mythes c'est étudier les rapports entre deux formes littéraires, ce qui demande souvent tout un travail de déchiffrement et un esprit toujours éveillé." (LEITE, 1992, p. 151-152).

interessa. Nas narrativas em primeira pessoa, o narrador identifica-se, até certo ponto, com o protagonista, naquelas em terceira pessoa, mesmo tratando-se de um outro, o narrador fala dele próprio e, em ambas, o narrador é avatar do autor.

O tema central dessas narrativas não é realista, trata-se de questões da condição humana. As personagens compõem-se sob as influências dos heróis frutos do Romantismo alemão, inglês e francês, nos quais encontramos um caráter noturno, melancólico, rebelde e marginal, mas cuja carga dominante será “o cultivo da solidão por inadaptação e a busca de absolutos”, como bem nos lembra Cortazar (p. 131, 1993).

É na época romântica, e principalmente na Alemanha, que o conto foi adaptado como modelo literário e constitui-se em um gênero autônomo. Os contos de fada dos irmãos Grimm, os contos bizarros de Achim Von Arnim e os contos fantásticos de Hoffmann recriam o maravilhoso dos contos populares. O gênero desenvolve-se conduzido pelo limite do espaço no texto e tende a tornar-se uma expressão literária de grande concentração dramática.

Cortazar (1993) lembra-nos que o conto afirmou-se como gênero literário autônomo no período entre 1829 e 1832, e que seus maiores representantes na França são Mérimée e Balzac e, nos Estados Unidos, Hawthorne e Poe. Ressalta também que é Edgar Allan Poe quem impulsiona a forma que ganharia então força futura em todo o mundo. Em sua invenção e criatividade, Poe “compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua **intensidade como acontecimento puro**” (CORTAZAR, 1993, p. 122, grifo do autor).

O conto é uma forma literária na qual os comentários devem ser suprimidos e as palavras são escolhidas para convergir em direção ao acontecimento que deve ser forte, porque trata de uma questão humana essencial e

intensa. Em sua estrutura funcional, o conto possuiu um critério de economia que contribuirá para que o fato a ocorrer seja intenso. Não há rodeios ou digressões, as palavras desde o início preparam para o impacto do acontecimento. Entre outros grandes mestres do gênero, Cortazar (1993, p. 124) destaca também Villiers de l'Isle-Adam, incluindo-o entre aqueles que têm uma capacidade de elaboração "magnética dos grandes contos".

3 CONTES *CRUELS*: APRESENTAÇÃO E TRADUÇÃO

3.1 “VÉRA”

Apresentação

Publicado pela primeira vez em 7 de maio de 1874 em *La Semaine parisienne*, o conto “Véra” foi reproduzido em seguida, com importantes variações em *La République des lettres* e em *Beaumarchais* (RAITT et al., 1986). As significativas alterações dizem respeito ao novo desfecho da chave e às descrições do quarto de Véra – notadamente a inclusão da iconóstase e da madona na versão definitiva de *Contes cruels* (1883) .

Em “Véra”, o conde Roger d’Athol, inconsolado com a morte de sua esposa, com a qual vivera seis meses de intensa paixão, aparentemente inconsciente de seu desaparecimento, passa a viver isolado em sua mansão, na companhia apenas de seu criado Raymond. Na suntuosa casa, ele retoma a vida que compartilhara com Véra, como se ela ainda estivesse viva. Durante toda a história podemos hesitar entre crer na vida após a morte, como faz o conde; ou então pensar, como seu criado Raymond, que tudo não passa de uma ilusão do conde causada pelo sofrimento da perda da esposa. São várias as indicações que mantêm o leitor dentro da hesitação do fantástico, entre o mundo real e o mundo ilusório.

O emprego do imperfeito e de algumas modalizações percorrem o texto o tempo todo. O leitor é durante muito tempo mantido na incerteza quanto ao sobrenatural, pois sugestões quanto à ressurreição de Véra aparecem por meio de comparações que são introduzidas pela partícula “*comme*”. Uma série de palavras e

¹ Ver anexo A, volume 2.

expressões vão ainda reforçar as sugestões do sobrenatural, mas sempre deixando o leitor na hesitação necessária ao fantástico: “*d’Athol vivait double, en illuminé*”² (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 558); em um estado “*entre la veille et le sommeil*”³ (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 558).

Da mesma forma que os simbolistas, um dos principais objetivos de Villiers é insinuar coisas ao invés de formulá-las diretamente. Se, num primeiro plano, a leitura que podemos fazer do conto “*Véra*” é sobretudo a que privilegia o discurso fantástico, veremos, contudo, que o discurso onírico e metafórico, característico das narrativas fantásticas, constitui, de fato, um instrumento estilístico do qual Villiers faz uso a fim de exprimir suas críticas à sociedade e expressar seus ideais de esperança. Para tanto, usa símbolos cuidadosamente escolhidos que representam seus ideais e que servirão para sugerir o projeto sagrado do poeta: a evasão para um mundo ideal.

É exatamente a forma da evocação que marca a diferença entre o Simbolismo e o Romantismo. Os simbolistas defendem a ideia de que a função do poeta é resgatar o sentido misterioso da existência por meio de símbolos e em seu projeto acreditavam que só haveria criação se esse mistério fosse evocado pouco a pouco para, então, manifestar o estado de espírito do poeta. Poder sugestivo que, segundo Vircondelet (1973, p. 16-17, tradução nossa), as ideias de Rimbaud tão bem ilustram, pois foi ele quem manifestou primeiro o papel do poeta fantástico, e no qual ressaltava a força do vidente que, em seu desregramento de todos os sentidos, tinha a capacidade de produzir a imagem. Esse fantástico é a imagem sugerida na

² “D’Athol vivia duplamente, como um iluminado.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 558, tradução nossa).

³ “[...] entre a vigília e o sono” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 558, tradução nossa).

poesia e é sua vocação literária: encontro entre o real e o imaginário, espaço de expansão das imagens.

Para Lotman (1978), ao analisarmos o tema de um texto artístico, podemos destacar dois aspectos: o texto modela todo o universo, e é qualificado de mitológico, o texto também reproduz um episódio qualquer da realidade, e podemos classificá-lo de fabuloso. O aspecto fabuloso em “*Véra*” – a história da perda da mulher amada –, é visivelmente suplantado pelo caráter mitológico. Villiers quer apresentar ao leitor não apenas as emoções subjetivas do conde, que envolvem a morte de seu grande amor, mas também a revelação ou a ilusão de um mundo além. Mundo esse onde o homem, insatisfeito e descontente com as preocupações materialistas da realidade exterior à qual não se adapta, encontraria refúgio e esperança.

Villiers apresenta desde seus primeiros escritos um desprezo e ódio intensos ao Positivismo e ao materialismo. Raitt (1986) nota que, em 1859, em suas “*Premières Poésies*” ele já critica aqueles que julgam que a ciência e o progresso material podem resolver as questões metafísicas e morais. De fato, pode-se dizer que metade de sua obra contém uma crítica feroz a seu século, e que seu inimigo principal é o burguês, portador das ideias que tanto condena. Em “*Véra*”, Villiers quase não explicita sua crítica. Contudo, como nos faz observar Voisin-Fougère (1996), o ambiente, com uma aura de tradição e aristocracia, da mesma forma que as personagens - os “eleitos” de Villiers, *Véra* e D’Athol – presta-se à realização do projeto do poeta: a evasão para um outro mundo.

Em “*Véra*”, elaborado com uma prosa impregnada de poesia, é a subjetividade do poeta que se exprime e seu discurso pleno de sutilezas e de sonoridade servirá para produção do sentido da obra. A história fantástica da

ressurreição de Véra transforma-se em projeto sagrado do poeta representado pela fusão entre personagem, narrador e autor. De fato, é o discurso onírico, permeado de poesia e sugestões, que dá ao conto “Véra” seu caráter ambíguo. Ao falar de seu projeto de evasão para um mundo ideal, Villiers consegue exprimir sutilmente uma crítica feroz à sociedade de seu tempo e apresentar seus ideais de esperança. Sem dúvida alguma, um discurso hermético que, como lembraria Paz (1982, p. 54), “proclama a grandeza da poesia e a miséria da história”.

Tradução

«Véra»¹

À Senhora Condessa de Osmoy²

A forma do corpo lhe é mais essencial que sua substância. (grifo do autor).

*A Fisiologia moderna*³

O Amor é mais forte que a Morte, disse Salomão: sim, seu misterioso poder é ilimitado.⁴

Era ao cair de uma tarde de outono, nestes últimos anos, em Paris. Nos arredores do sombrio⁵ bairro Saint-Germain, carros, já iluminados, rodavam,

¹ A tripla significação (Citron, 1980), que podemos dar à escolha de Villiers do nome Véra para a heroína e para o conto, corresponde de fato a um mesmo enunciado: o da filosofia absoluta, da fé e da verdade – e Villiers tinha consciência disso. Pois, o nome Véra pode ser relacionado à Filosofia de Hegel, visto que seu tradutor para o francês chamava-se Augusto Véra; pode também corresponder ao significado em russo, origem da heroína e que quer dizer “fé”, ou ainda a sua significação em latim, “a verdadeira”. É principalmente a acepção latina do nome que governa o comportamento de Véra: ela é dotada de características comuns às personagens femininas românticas que são usualmente verdadeiras ou então, ousadas e fortes.

² O conde d’Osmoy, homem político e escritor, foi um dos produtores da peça teatral de Villiers, *Le Nouveau Monde*, em 1883. A dedicatória de “Véra” a sua esposa, exprime o reconhecimento de Villiers. O conto “*La reine Ysabeau*” será dedicado ao próprio conde. (RAITT et al., 1986).

³ A epígrafe foi extraída de *Introduction à la philosophie de Hegel* de Augusto Véra com a firme intenção de exprimir a falsidade que representa o materialismo para Villiers. (RAITT et al., 1986). Ele invoca frequentemente em suas epígrafes alguma autoridade literária para antecipar o valor burguês que será questionado. Podemos ver que sua crítica para com aqueles que se preocupam apenas com o mundo material está expressa logo no início do conto, e a entidade literária à qual atribuiu o discurso é sugestiva e ironicamente “*La Physiologie moderne*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.553), reforçando a importância que a burguesia atribui às coisas materiais em detrimento das espirituais.

⁴ Embora o conto seja frequentemente associado à “*Ligea*” de Edgar Allan Poe, é sobretudo “*La Morte amoureuse*” de Théophile Gautier que inspirou Villiers: “*L’Amour est plus fort que la Mort*”, assim se exprime Gautier. Na Bíblia, no Cântico dos Cânticos (nº 8) lê-se: “[...] o amor é forte, é como a morte!” (BORTOLINI, 1991, p. 880).

⁵ Do mesmo modo que entre os românticos, o acesso a uma realidade superior desejada só poderá ocorrer longe da luz, da lucidez, da razão, então, logo no início do conto, Villiers coloca-nos perante um tipo de cenário preferido dos textos românticos: um espaço cheio de mistério, destacando-se o gosto pelo noturno, pelo sombrio, pelas estações mais sugestivas como o inverno ou o outono.

retardatários, após a hora do Bosque⁶. Um deles parou diante do portão de uma vasta mansão senhorial, circundada de jardins seculares⁷; o escudo de pedra sobrepunha-se ao frontão, com as armas da antiga família dos condes d'Athol⁸, a saber: em fundo azul, com a estrela de prata em abismo⁹ e a divisa *Pallida Victrix*, sob a coroa trançada em arminho no chapéu principesco. Os pesados batentes abriram-se. Um homem de trinta a trinta e cinco anos, de luto, com o rosto mortalmente pálido, desceu. No umbral, taciturnos criados¹⁰ erguiam tochas. Sem os ver, ele subiu os degraus e entrou. Era o conde d'Athol¹¹.

Cambaleante, ele subiu as brancas escadas que conduziam àquele quarto onde, nessa mesma manhã, ele deitara em um caixão de veludo e envolvera em violetas, em ondas de cambraia, sua dama de volúpia, a empalidecida¹² recém-casada esposa, Véra, seu desespero¹³.

⁶ Bois de Boulogne: bosque a oeste de Paris. Um dos hábitos dos parisienses no século XIX constituía em passear em seu parque no final da tarde.

⁷ Todo o conto se passará na vasta mansão senhorial, circundada de jardins seculares. Espaço e tempo convergem para o passado e marcam uma distância em relação ao tempo presente.

⁸ Tradição e aristocracia servem de instrumento a Villiers para expressar sua condenação aos homens de seu século, pois “se os tempos modernos são mais corrompidos que as épocas passadas por que acreditar no progresso?” (RAITT, 1986, p.165, tradução nossa).

⁹ Villiers, grande conhecedor das questões de heráldica – convidado em 1888 a tornar-se membro honorário do Conseil héraldique de France –, utiliza a divisa “*Pallida Victrix*” (“*Pâle, mais victorieuse*”), com a estrela colocada no centro do escudo (RAITT et al., 1986). Assim, o termo em português, “em abismo”, parece corresponder melhor ao valor simbólico que ele quis atribuir à divisa e ao escudo do conde d'Athol. Esta *étoile abîmée*, no centro, é Véra, que será, algumas páginas à frente, associada a Vênus.

¹⁰ Os adjetivos presentes no conto não apresentam apenas um caráter descritivo, são sobretudo uma necessidade, exercendo uma função sugestiva que é ainda, várias vezes, mais enfatizada no idioma francês por sua anteposição, também mantida em português visando a ênfase.

¹¹ Originário de uma região escocesa, o título de conde d'Atholl existe desde o século XVII. O nome agradava Villiers que o utiliza também em uma versão de “*Sylvabel*” e no conto inconcluso “*Maison à louer*”. (RAITT et al., 1986).

¹² Denota mais um estado e não se torna característica definitiva de Véra, como “*pâlessante*” em francês.

¹³ A equivalência dos termos mantém as aliterações dos fonemas “b”, “p” e “v” que antecedem o aparecimento da heroína cujo nome é “Véra” e que vão agir como elementos anunciadores de sua presença e de sua importância na história e dão ao parágrafo um ritmo característico da poesia.

No alto¹⁴, a suave porta¹⁵ deslizou sobre o tapete; ele levantou a cortina.

Todos os objetos estavam no lugar onde a Condessa os deixara na véspera. A Morte súbita fora fulminante. Na noite anterior, sua bem-amada desvanecera em alegrias tão profundas, perdera-se em tão supremos abraços, que seu coração, despedaçado em delícias, desfalecera¹⁶: seus lábios tinham-se bruscamente molhado de uma púrpura mortal. Mal tivera tempo de dar a seu esposo um beijo de adeus, sorrindo, sem uma palavra: depois seus longos cílios, como véus de luto, abaixaram-se sobre a bela noite de seus olhos.

A jornada sem nome passara.

Por volta de meio-dia, o conde d'Athol, após a atroz cerimônia no jazigo familiar, dispensara, no cemitério, a negra escolta. Depois, trancando-se, só, com a sepultada, entre as quatro paredes de mármore, fechara sobre ele a porta de ferro do mausoléu. – Um pouco de incenso queimava em um tripé, diante do caixão; – uma luminosa coroa de lâmpadas, na cabeceira da jovem morta, cintilava-a.

Ele, em pé, sonhador, com o único sentimento de uma ternura sem esperança, ali permanecera, o dia todo. Por volta das seis horas, no crepúsculo, ele saíra do lugar sagrado. Fechando o sepulcro, arrancara da fechadura a chave de prata, e, erguendo-se sobre o último degrau da entrada, jogara-a lentamente no interior do túmulo. Lançara-a sobre as lajes interiores pelo trevo que se sobrepunha

¹⁴ Há no conto uma oposição alto/baixo, significando respectivamente o mundo ideal (*L'au-delà*), onde as personagens encontrariam a felicidade, e o mundo real, terrestre, dos burgueses.

¹⁵ A porta do quarto, que fica no andar superior, parece ser a entrada ou o caminho para o mundo ideal. A anteposição do adjetivo “*doux*”, isto é, doce ou suave em português, reforça o sentido subjetivo que poderia ser admitido aqui, ou seja, agradável, mesmo recurso para o adjetivo de cor “*blanc*”, empregado no parágrafo anterior: duas indicações sutis que fazem pensar no possível caminho para o paraíso ou salvação.

¹⁶ Aparentemente, a magia é quebrada pela morte de Véra. Contudo, para aqueles que compartilham o verdadeiro amor e acreditam na Eternidade, há esperança. Véra vive ainda no Conde. Na terra esse amor não atingiria a dimensão desejada, Véra morreu mergulhada nos prazeres carnis, terrestres.

ao portal. – Por que isso?... Certamente por alguma resolução misteriosa de não mais voltar.

E agora revia o quarto viúvo.

A vidraça, sob o vasto cortinado de caxemira malva bordado em ouro, estava aberta: um último raio da tarde iluminava, numa moldura de madeira antiga, o grande retrato da falecida. O conde olhou, em torno dele, o vestido jogado, na véspera, sobre uma poltrona; na lareira, as joias, o colar de pérolas, o leque semi-aberto, os pesados frascos de perfume que *Ela* não mais aspiraria. Sobre a cama de ébano de colunas retorcidas, que permanecera desfeita, junto ao travesseiro no qual o lugar da cabeça adorada e divina ainda era visível, em meio às rendas, ele percebeu o lenço avermelhado pelas gotas de sangue onde sua jovem alma batera a asa um instante; o piano aberto, sustentando uma melodia inacabada para sempre; as flores indianas por ela colhidas, na estufa, e que morriam em velhos vasos de Saxe; e, ao pé do leito, sobre um manto de pele negra, os pequenos chinelos de veludo oriental, sobre os quais uma alegre divisa de Véra brilhava, bordada em pérolas: *Quem vir Véra a amaré*. Os pés nus da bem-amada ali se divertiam ontem de manhã, beijados, a cada passo, pelas plumas dos cisnes! – E, ali, ali, na penumbra¹⁷, o pêndulo, cuja mola ele quebrara para que não mais soasse outras horas.

Assim ela partira! ...Para onde então?... Viver agora? – Para fazer o quê?... Era impossível, absurdo.

E o conde mergulhava em pensamentos desconhecidos¹⁸.

¹⁷ Nas descrições do quarto do casal, onde quase todo o conto se desenvolverá, o leitor é o tempo todo envolvido por um ambiente sombrio e fúnebre.

¹⁸ Moisés (1967) lembra-nos que, nas narrativas poéticas, o discurso onírico, vago e metafórico ocasiona a ambiguidade do discurso e conduz às reminiscências.

Sonhava com toda a existência passada. – Seis meses tinham decorrido desde o casamento. Não fora no exterior, no baile de uma embaixada que a vira pela primeira vez?... Sim. Esse instante ressuscitava diante de seus olhos, muito distintamente. Ela lhe aparecia, ali, radiosa. Naquela noite, seus olhares tinham-se encontrado. Haviam se reconhecido, intimamente, de semelhante natureza, e devendo amar-se para sempre.

As frases decepcionantes, os sorrisos que observam, as insinuações, todas as dificuldades que suscita o mundo para retardar a inevitável felicidade daqueles que se pertencem, dissiparam-se diante da tranquila certeza que tiveram, no mesmo instante, um do outro.

Véra, cansada das adulações cerimoniosas a sua volta, viera em sua direção desde a primeira circunstância contrariante, simplificando assim, de augusta maneira, as etapas banais em que se perde o tempo precioso da vida.

Oh! Como, às primeiras palavras, as vãs apreciações dos que eram indiferentes com eles lhes pareceram uma revoada de pássaros noturnos voltando para as trevas! Que sorriso trocaram! Que inefável abraço!

No entanto, sua natureza, na verdade, era das mais estranhas! – Eram dois seres dotados de sentido maravilhoso, mas exclusivamente terrestres. As sensações prolongavam-se neles com uma intensidade inquietante. Nelas, esqueciam-se de si mesmos de tanto experimentá-las. Por outro lado, algumas ideias, a da alma, por exemplo, do infinito, *de Deus mesmo*, estavam como que ocultas a seu entendimento. A fé de um grande número de seres vivos nas coisas sobrenaturais não era para eles senão um assunto de vagos espantos: carta lacrada com a qual não se preocupavam, pois não tinham condição para condenar ou justificar. – Assim, reconhecendo que o mundo lhes era estranho, isolaram-se, logo

após a sua união, na velha e sombria mansão, onde a espessura dos jardins amortecia os barulhos do exterior¹⁹.

Ali, os dois amantes enterraram-se²⁰ no oceano daquelas alegrias lânguidas e perversas nas quais o espírito se une à carne misteriosa! Esgotaram a violência dos desejos, os estremecimentos e as ternuras intensas. Tornaram-se a pulsação do ser, um do outro. Neles, o espírito penetrava tão bem o corpo, que suas formas lhes pareciam intelectuais, e que os beijos, malhas ferventes, os encadeavam em uma fusão ideal. Longo deslumbramento! De repente, o charme rompia-se, o acidente terrível os desunia; seus braços desenlaçaram-se. Que espectro roubara-lhe sua querida morta? Morta! Não. A alma dos violoncelos é levada no grito de uma corda que se rompe?

As horas passaram.

Ele olhava, pela vidraça, a noite²¹ que avançava nos céus: e a Noite parecia-lhe *pessoa*; ela lhe parecia uma rainha andando, com melancolia, no exílio, e o broche de diamante de sua túnica de luto, Vênus, isolada, brilhava, acima das árvores, perdida no fundo do céu.

«É Véra», pensou ele.

A esse nome, pronunciado bem baixo, estremeceu como homem que desperta; depois, levantando-se, olhou a seu redor.

¹⁹ Na organização interna dos elementos do texto, podemos encontrar uma oposição semântica binária entre espaço interno e externo – ou fechado e aberto – e que divide o mundo entre os eleitos de Villiers e os burgueses. O mundo dos eleitos é o do casarão onde as personagens se isolam do mundo real e podem deixar manifestar suas características mais nobres como a fé e o amor verdadeiro.

²⁰ Os amantes não se isolam simplesmente, eles enterram-se. O mundo subterrâneo, o da morte, está diretamente associado ao mundo ideal, aquele que se encontra no alto. Assim, outra oposição semântica pode ser acrescentada: a morte, mundo subterrâneo, conduz ao mundo ideal – do céu, do alto.

²¹ O sombrio e a noite serão empregados também no texto de Villiers com uma intenção, não muito explícita, de mostrar que este momento do dia favorece as manifestações do Além.

Os objetos, no quarto, estavam agora iluminados por uma claridade até então imprecisa²², a de uma lamparina, azulando as trevas, e que a noite, erguida no firmamento, fazia aparecer ali como uma outra estrela. Era a lamparina, com perfumes de incenso, de uma iconóstase²³, relicário familiar de Véra. O tríptico, de uma velha madeira preciosa, estava suspenso, por sua espartaria russa²⁴, entre o espelho e o quadro. Um reflexo do dourado do interior caía, vacilante, sobre o colar, entre os enfeites da lareira.

O nimbo da Madona em hábitos celestiais brilhava, rosado pela cruz bizantina cujos finos e rubros lineamentos, fundidos no reflexo, sombreavam de uma tintura de sangue o reflexo nacarado das pérolas assim iluminado. Desde a infância, Véra lamentava, com seus grandes olhos, o rosto materno e tão puro da hereditária madona, e, por sua natureza, infelizmente, não podendo consagrar-lhe senão um supersticioso amor, oferecia-o, às vezes, ingênua, pensativamente, quando passava diante da lamparina.

O conde, vendo isso, atingido por lembranças dolorosas até o mais fundo da alma, levantou-se, soprou rapidamente a chama santa, e, tateando, na escuridão, estendendo a mão para um cordão de campainha, tocou.

Um criado apareceu: era um velho vestido de preto; ele segurava uma lâmpada, que colocou diante do retrato da condessa. Quando virou, foi com um tremor de supersticioso terror que viu seu mestre em pé e sorridente como se nada tivesse acontecido.

²² A temática da sombra e da luz estrutura quase todo o conto, opondo sempre mundo real e imaginário. Assim, o conde guia-nos a seu mundo imaginário, onde pouco a pouco a imagem de sua esposa falecida aparecerá e no qual a presença da luz não se faz necessária.

²³ Nas igrejas cristãs do Oriente, tipo de divisória ou biombo que separa a nave, onde ficam os fiéis, do santuário, reservado ao clero, e que se faz de suporte às imagens dos santos, ou seja aos ícones. (HOUAISS, 2001).

²⁴ Como as personagens românticas, Véra faz o leitor pensar em sua vasta espiritualidade, pois encarna uma heroína diferente, exótica, cuja origem distante – russa – é aqui ressaltada.

«Raymond, disse tranquilamente o conde, *esta noite, nós estamos exaustos, a condessa e eu*; você servirá o jantar lá pelas dez horas.– A propósito, resolvemos isolar-nos bem mais, aqui, a partir de amanhã. Nenhum de meus criados, exceto você, deve passar a noite na mansão. Você lhes pagará o salário de três anos, e, então, que eles se retirem. – Depois, você fechará a tranca do portão²⁵, acenderá os candelabros em baixo, na sala de jantar; você nos bastará. – Não receberemos ninguém daqui em diante.»

O velho tremia e olhava-o atentamente.

O conde acendeu um charuto e desceu aos jardins.

O criado pensou primeiramente que a dor forte demais, desesperada demais, desorientara o espírito de seu senhor. Ele o conhecia desde a infância; compreendeu, no mesmo instante, que o choque de um despertar súbito demais poderia ser fatal àquele sonâmbulo. Seu dever, primeiramente, era o respeito a tal segredo.

Abaixou a cabeça. Uma cumplicidade devotada àquele religioso sonho? Obedecer?... Continuar servindo-os sem levar em conta a Morte? – Que estranha ideia!... Resistiria ela uma noite?... Amanhã, amanhã, ai!... Ah! Quem saberia?... Talvez!... – Projeto sagrado, pensando bem! Com que direito refletia ele?...

Saiu do quarto, executou as ordens à risca e, na mesma noite, a insólita existência começou.

Tratava-se de criar uma miragem terrível.

O incômodo dos primeiros dias apagou-se rapidamente. Raymond, primeiramente com estupor, depois por uma espécie de deferência e de ternura,

²⁵ A oposição entre o mundo das personagens, o casarão, e o mundo real é mais uma vez reforçada aqui. Agora, além da espessura dos jardins ao redor do casarão, a fechadura do portão reforça a delimitação da fronteira que separa os dois mundos e cuja propriedade fundamental, segundo Lotman, é a impenetrabilidade (1967, p.373).

empenhara-se tão bem em ser natural, que três semanas ainda não tinham escoado e ele já se sentia, por momentos, quase enganado por sua boa vontade. A sua reticência apagava-se! Às vezes, sentindo uma espécie de vertigem, teve necessidade de se dizer que a condessa estava positivamente²⁶ morta. Enredava-se nesse jogo fúnebre e esquecia a todo instante a realidade. Logo, foi-lhe necessária mais de uma reflexão para se convencer e voltar a si. Viu claramente que acabaria por abandonar-se por inteiro ao magnetismo²⁷ assustador em que o conde impregnava pouco a pouco a atmosfera em torno deles. Tinha medo, um medo indeciso, moderado.

D'Athol, de fato, vivia absolutamente na inconsciência da morte de sua bem amada! Ele de fato só podia achá-la sempre presente, tanto a forma da jovem mulher misturara-se à sua. Ora, em um banco do jardim, nos dias de sol, lia, em voz alta, as poesias que ela amava; ora, à noite, junto ao fogo, as duas xícaras de chá sobre um guêrdom, conversava com a *Ilusão* sorridente, sentada, diante dele, na outra poltrona.

Os dias, as noites, as semanas voaram. Nem um nem outro sabia o que realizavam. E fenômenos singulares ocorriam agora, nos quais se tornava difícil distinguir o ponto em que o imaginário e o real eram idênticos. Uma presença ondulava²⁸ no ar: uma forma esforçava-se para transparecer, para se tramar no espaço que se tornou indefinível.

²⁶ O advérbio “*positivement*”, formado a partir do adjetivo “*positif*” que em francês qualifica o que provém de uma experiência concreta ou o que tem caráter de realidade objetiva (FOUQUET, 1999), reforça a morte física de Véra: ela está materialmente morta para aqueles que o autor critica, ou seja, os homens de seu tempo.

²⁷ De formação cristã, com uma fé religiosa de preferência heterodoxa, Villiers sempre admirou Hegel e teve uma curiosidade pelas experiências dos magnetizadores: aparentemente, é assim que ele parte em busca da revelação prometida. Vários símbolos são indicativos de que a ciência dos magnetizadores daria a solução que o seu dogma não pode lhe dar, pois seria necessário criar uma miragem” que se concretizaria por meio do magnetismo.

²⁸ Ao evocar a presença de Véra, Villiers emprega palavras que enfatizam a dimensão espiritual não material.

D'Athol vivia duplamente, como um iluminado. Um rosto sereno e pálido, entrevisto como um relâmpago, entre dois piscar de olhos; um fraco acorde tocado no piano, de repente; um beijo que lhe fechava a boca no momento em que ia falar, afinidades de pensamentos *femininos* que nele despertavam em resposta ao que dizia, um tal desdobramento de si mesmo, que sentia, como em uma névoa fluida, o perfume vertiginosamente doce de sua bem-amada junto de si, e, ali, à noite, entre a vigília e o sono, palavras sussurradas: tudo o alertava. Era a negação da Morte, elevada, enfim, a uma potência desconhecida!

Uma vez, D'Athol sentiu-a e viu-a tão bem perto de si, que a tomou em seus braços: mas esse movimento dissipou-a.

«Criança! », murmurou ele sorrindo.

E ele adormeceu novamente como um amante contrariado por sua amante risonha e sonolenta.

No dia de *sua* festa²⁹, ele colocou, por gracejo uma sempre-viva³⁰ no buquê que jogou sobre o travesseiro de Véra.

«Já que ela acredita estar morta», disse ele.

Graças à profunda e toda poderosa vontade do Senhor d'Athol, que, pela força do amor, forjava a vida e a presença de sua esposa na mansão solitária, essa existência acabara por tornar-se um charme sombrio e persuasivo. – Raymond, ele próprio, não sentia mais qualquer espanto tendo, gradualmente, habituado-se a essas impressões.

²⁹Trata-se, provavelmente, do dia 18 de setembro, dia de *Sainte Nadège* (<http://nominis.cef.fr/contenus/prenom/4585/Vera.html>), santa associada ao nome Véra. É, de fato uma tradição na França que se comemore, não apenas o dia do aniversário de uma pessoa, mas também – coincidindo ou não – o dia do santo ao qual seu nome está associado.

³⁰ Também conhecida por imortal, cuja designação é comum a várias plantas ornamentais da família das amarantáceas.(HOUAISS, 2001).

Um vestido de veludo negro percebido na virada de um caminho; uma voz risonha que o chamava na sala, um toque de sineta pela manhã, em seu despertar, como outrora, tudo isso se tornara familiar: dir-se-ia que a morta brincava de esconde-esconde, como uma criança. Ela se sentia tão amada! Era bem *natural*³¹.

Um ano decorrera.

Na noite do Aniversário, o conde, sentado junto ao fogo, no quarto de Véra, acabava de ler *para ela* uma fábula florentina: *Calímaco*³². Fechou o livro; depois servindo-se de chá:

«*Douschka*³³, disse ele, lembra do Vale-das-Rosas³⁴, das margens do Lahn, do castelo das Quatro-Torres?... Esta história a fez lembrar-se deles, não é?»

Levantou-se, e, no espelho azulado, viu-se mais pálido que habitualmente. Pegou uma pulseira de uma taça e olhou as pérolas atentamente. Véra não as tinha retirado de seu braço, agora mesmo, antes de se despir? As pérolas estavam ainda mornas e seu reflexo nacarado mais suave, como que pelo calor de sua carne. E a opala daquele colar siberiano, que também amava o belo seio de Véra até empalidecer, doentamente, em seu trançado de ouro, quando a jovem mulher o esquecia durante algum tempo! Outrora, a condessa amava por isso mesmo a pedraria fiel!... Naquela noite, a opala brilhava como se tivesse acabado de ser abandonada e como se o magnetismo delicado da bela morta a penetrasse ainda. Ao recolocar o colar e a pedra preciosa, o conde tocou por acaso o lenço de cambraia cujas gotas de sangue estavam úmidas e rubras como cravos sobre a

³¹ O grifo do autor parece querer chamar a atenção do leitor para o fato de que há situações que não precisam ser explicadas pela razão, pois são, com efeito, naturais.

³² Villiers refere-se, talvez, à personagem Calímaco da obra **Mandrágora**, de Niccolo Machiavelli (1469-1527), homem político, escritor e filósofo florentino. (MAUBOURGET, 1990).

³³ Mesmo que *querida*, trata-se de mais uma referência à atmosfera eslava, ligada à origem da personagem Véra. (RAITT et al., t.1, 1986).

³⁴ O famoso Vale das Rosas encontra-se nos sopés sul das Montanhas Balcânicas, onde são cultivadas milhares de variedades de rosas. (Disponível em: <<http://br.geocities.com/inations/pbulgaria.htm>>. Acesso em 16 jan. 2008.).

neve!... Ali, sobre o piano, quem então virara a página final da melodia de outrora? O quê! A lamparina sagrada reacendera-se³⁵, no relicário! Sim, sua chama dourada iluminava misticamente o rosto, de olhos fechados, da Madona! E aquelas flores orientais novamente colhidas, que desabrochavam nos velhos vasos de Saxe, que mão acabava de as colocar ali? O quarto parecia alegre e dotado de vida, de um modo mais significativo e mais intenso que de costume. Mas nada podia surpreender o conde! Aquilo lhe parecia tão normal, que nem mesmo prestou atenção que a hora soava naquele pêndulo parado fazia um ano.

Naquela noite, contudo, dir-se-ia que, do fundo das trevas, a condessa Véra esforçava-se adoravelmente para voltar naquele quarto tão impregnado por ela! Ela ali deixara tanto de si! Tudo o que constituíra sua existência a atraía para lá. Seu charme flutuava; as longas violências feitas pela vontade apaixonada de seu esposo deviam ter desatado os vagos laços do Invisível ao redor dela!...

Ela ali era *necessitada*. Tudo que ela amava, estava ali.

Ela devia ter vontade de vir sorrir ainda naquele espelho misterioso onde tantas vezes admirara seu rosto lillial! A doce morta estremecera, além, certamente, em suas violetas, sob as lâmpadas apagadas; a divina morta tremera, no jazigo, sozinha, olhando a chave de prata jogada sobre as lajes. Ela queria vir, também, em direção ao conde! E sua vontade perdia-se na ideia do incenso e do isolamento. A Morte não é uma circunstância definitiva senão para aqueles que esperam céus; mas a Morte, e os Céus, e a Vida, para ela, não era o abraço deles? E o beijo de seu esposo atraía seus lábios, na escuridão. E o som passado das melodias, as palavras inebriadas de outrora, os tecidos que cobriam seu corpo e guardavam seu perfume, essas pedrarias mágicas que a *queriam*, em sua obscura simpatia, – e sobretudo a imensa e absoluta impressão de sua presença, opinião compartilhada,

³⁵ O quarto se enche de luz quando a presença de Véra é evocada.

finalmente, pelas próprias coisas, tudo a chamava, a atraía desde muito tempo, e tão insensivelmente, que, curada enfim da dormente Morte³⁶, não faltava senão *apenas Ela!*

Ah! As Ideias são seres vivos!... O conde cavara no ar a forma de seu amor, e era necessário que aquele vazio fosse preenchido pelo único ser que lhe era homogêneo, de outro modo o Universo teria desabado. A impressão veio, naquele momento, definitiva, simples, absoluta, que *Ela devia estar ali, no quarto!* Estava tão certo disso quanto de sua própria existência, e todas as coisas, a seu redor, estavam impregnadas dessa convicção. *Viam-na ali! E, como não faltava senão a própria Véra, tangível, exterior, foi preciso que ela lá se encontrasse* e que o grande Sonho da Vida e da Morte entreabrisse um momento suas portas infinitas! O caminho da ressurreição era enviado, pela fé, até ela! Uma fresca gargalhada musical iluminou com sua alegria o leito nupcial; o conde virou-se. E ali, diante de seus olhos, feita de vontade e de lembrança, apoiada nos cotovelos, fluida, sobre o travesseiro de rendas, sua mão segurando seus pesados cabelos negros, sua boca deliciosamente entreaberta em um sorriso completamente emparaisado³⁷ de volúpias, linda de morrer, enfim! A condessa Véra olhava-o um pouco adormecida³⁸ ainda.

«Roger! ...» disse ela com uma voz distante.

Ele veio junto a ela. Seus lábios uniram-se em uma alegria divina, – esquecida –, imortal!

³⁶ A morte não tem um caráter negativo, é apenas um estado do qual Véra seria curada.

³⁷ Conservamos aqui o neologismo de Villiers, visto que o emprego do adjetivo criado por ele insiste no caráter supremo, ideal, da vida após a morte e no aspecto paradisíaco da eternidade.

³⁸ Confirma-se aqui o caráter positivo da morte, ela é apenas um estado de dormência.

E eles perceberam, *então*, que não eram, realmente, senão *um único ser*.³⁹

As horas tocaram com um vôo estranho aquele êxtase no qual se uniam pela primeira vez, a terra e o céu.

De repente, o conde d'Athol estremeceu, como que atingido por uma reminiscência fatal.

«Ah! Agora, eu me lembro!... disse. O que tenho? – Mas, você está morta!»

No mesmo instante dessas palavras, a mística lamparina da iconóstase apagou-se⁴⁰. A pálida aurora da manhã – de uma manhã banal, cinzenta e chuvosa –, infiltrou-se no quarto pelas nergas da cortina. As velas empalideceram e apagaram-se, deixando fumegar irritantemente suas mechas vermelhas; o fogo desapareceu em uma camada de cinzas mornas; as flores murcharam e secaram em alguns segundos; o balanço do pêndulo retomou gradativamente sua imobilidade. A *certeza* de todos os objetos escapou subitamente. A opala, morta, não brilhava mais; as manchas de sangue também secaram, sobre a cambraia, junto dela; e apagando-se entre os braços desesperados que queriam em vão estreitá-la ainda, a ardente e branca visão retornou pelo ar e ali se perdeu. Um fraco suspiro de adeus, distinto, longínquo, chegou junto à alma de Roger. O conde levantou-se; acabava de perceber que estava sozinho. Seu sonho acabava de dissolver-se⁴¹ de

³⁹ A primeira versão do conto, publicada em 1874, terminava aqui com a ressurreição de Véra e dava ao conto uma conclusão mais idealista. O novo desfecho da versão definitiva, publicada em 1883, na obra *Contes Cruels*, reforça a intenção de Villiers de partir em busca da espiritualidade e do mundo ideal.

⁴⁰ As trevas surgem no momento em que o conde sai do torpor do sonho e se dá conta de que ela está morta.

⁴¹ A solução para essa união superior não está na terra e a volta à realidade faz com que o sonho acabe.

uma só vez; ele quebrara o magnético fio de sua trama radiosa com uma única palavra. A atmosfera era, agora, a dos defuntos.

Como aquelas lágrimas de vidro, agrupadas sem lógica, e contudo tão sólidas que um golpe de martelo sobre sua parte espessa não as despedaçaria, mas que caem em uma súbita e impalpável poeira quando se parte sua extremidade mais fina que a ponta de uma agulha, tudo desvanecera!

«Oh! Murmurou ele, acabou-se então! – Perdida!... Completamente sozinha! – Qual é o caminho, agora, para chegar até você? Mostre-me a estrada que pode conduzir-me em sua direção!...»

De repente, como uma resposta, um objeto brilhante caiu do leito nupcial, sobre a negra pele, com um barulho metálico: um raio do terrível dia terrestre iluminou-o!... O abandonado abaixou-se, pegou-o, e um sorriso sublime iluminou seu rosto ao reconhecer aquele objeto: era a chave do túmulo⁴². (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 553-561, grifo do autor, tradução e notas nossas.).

⁴² Quando o sonho se dissolve, temos a impressão de que não há mais esperança. Contudo, contrário ao pessimismo sempre presente em seus contos, Villiers enche o leitor de esperança ao mostrar que há um caminho para a felicidade ou para a eternidade do amor e que ele se encontra no outro lado e, como d'Athol, o leitor pode também lá chegar, pois tem a chave.

3.2 “L’INTERSIGNE”¹

Apresentação

“L’Intersigne” foi publicado primeiramente em *La Revue des lettres et des arts* de dezembro de 1867 e novamente em 5 e 12 de janeiro de 1868. Na publicação em revista, o conto tinha como subtítulo *Histoires Moroses* e estava reunido com “*Claire Lenoir*”, o qual foi, posteriormente, recolhido em *Tribulat Bonhomet*. Quando *Contes cruels* foram publicados em 1883, uma nova versão do conto aparece nessa edição definitiva. Para isso, Villiers submeteu o texto a uma revisão importante e operou nele inúmeras mudanças. Da mesma maneira que no texto simbolista em geral, cujo objetivo principal é a sugestão, as alterações efetuadas entre a primeira versão publicada em 1867-1868 e a definitiva de *Contes cruels* em 1883, contribuem para a elaboração das nuances do texto fantástico.

Segundo Voisin-Fougère (1996), a versão definitiva acentua o mistério e torna o texto mais característico do fantástico: ao suprimir dois acontecimentos sobrenaturais, a história apresenta uma maior impressão de realidade, o que contribui para a ambiguidade, que é característica do gênero. Villiers também alterou algumas características das personagens, de modo que a neurose do narrador-protagonista se atenua; em alguns trechos, ele apresentava momentos de alegria que prejudicavam a escritura fantástica no seu conjunto e que foram suprimidos.

¹ Ver anexo B.

Com relação à morte do abade Maucombe, Villiers a tornara previsível na primeira versão e, na segunda, a personagem é mais jovem. No texto simbolista, a sugestão é valorizada, assim, na versão definitiva, a morte é anunciada apenas de forma indireta, e o padre não é apresentado como doente, o que torna o aparecimento da imagem fantasmagórica do abade um forte elemento sobrenatural. Observamos que Villiers retira também a descrição objetiva da aparência física do padre. O aspecto previsível da morte é eliminado, o que ilustra a preocupação do autor, que da mesma forma que os simbolistas, introduz os elementos fantásticos sutilmente, sempre com o objetivo de sugestão. Villiers acrescenta ao abade uma auréola de santidade, o que justifica ainda mais o caráter sobrenatural do desfecho. O Manto do padre também não vem simplesmente da Palestina, mas tocará o túmulo do Cristo.

Podemos observar que as adaptações efetuadas na versão definitiva mostram a preocupação de Villiers em trazer ao texto um equilíbrio entre sobrenatural e impressão de realidade. O discurso fantástico torna-se, então, o instrumento que permite a expressão de seu idealismo, embora, como bem destaca Grünewald (2001, p. 25), Villiers

[também] nos contos raramente recorre às tintas do fantástico, do modo como se consagrou esse gênero em seu tempo. Utiliza-o em fórmula peculiar, traçando o relato com detalhes inusitados ou insólitos que se mesclam à objetividade da narrativa, de forma a garantir a aceitação do amálgama por parte do leitor – elemento externo à ação, sem os mesmos álibis do narrador. A essas gotas do inusitado, acrescenta descrições de ambientes com clarões que passam e sombras que se adensam, dosando os efeitos pictóricos na narrativa que amplia, por vezes, em pura magia verbal.

De fato, o modo peculiar como os fatos são apresentados, a sobriedade e a moderação às quais Villiers consegue chegar permitem colocar “*L’Intersigne*”,

independentemente do período cronológico de sua publicação, entre as grandes obras fantásticas do século XIX, século da consolidação do gênero. Como quase todos os contos de Villiers, tecidos com um grande jogo simbólico, “*L’Intersigne*” está afastado da extrema racionalidade da época e apresenta “em uma experiência vivida, uma presença da outra margem”² (REBOUL, 1983, p. 402, tradução nossa) que os intersignos, já anunciados no título, permitem atestar.

A narrativa fantástica é o resultado de uma escritura específica e “o motivo não se cava, se desenvolve”³ (VAX, 1965, p.76, tradução nossa): dessa forma, os intersignos tornam-se um motivo fantástico no texto, na medida em que aparecem como sombras do que se produzirá mais adiante. O conto descreve uma série de pressentimentos experimentados pelo barão Xavier de La V*** e que seriam anunciadores da morte do abade Maucombe. Dois acontecimentos antecedem o ápice da narrativa, que consiste no aparecimento noturno do abade, e a conjunção desses índices, cuja intensidade aumenta no decorrer da narrativa, será determinante para a confirmação desses intersignos.

Para Reboul (1983), o conto “*L’Intersigne*”, à maneira de “*Véra*” e de “*L’Inconnue*”, opõe-se ao realismo de alguns outros e inscreve-se, de preferência, nas margens da realidade positivista de sua época, visto que os intersignos, fatos premonitórios da morte do abade Maucombe, poderiam comprovar que há na vida, no mundo real, o indefinível e o inexplicável.

De fato, a análise de alguns elementos da escritura fantástica de Villiers de l’Isle-Adam permitiria eleger, em “*L’Intersigne*”, como tema maior, a Morte, ilustrada por diversos motivos: o fantasma, os intersignos, as aves noturnas, a noite – todos prenúncios da morte. Como bem nos lembra Vax (1965), na narrativa

² “[...] *dans une expérience vécue, une présence de l’autre bord.*” (REBOUL, 1983, p. 402).

³ “[...] *le motif ne se creuse pas, il se développe.*” (VAX, 1965, p.76).

fantástica, temas diversos nascem de um motivo comum e, da mesma maneira, inversamente, um tema único se expande em motivos diversos. Os intersignos, prenúncios de morte, conferem, de fato, o sentido do conto que é dado pela angústia da incerteza e pela questão que Villiers parece querer lançar aos homens: o mundo real e o além podem se entrelaçar. Os sinais como os que vemos no conto parecem atestá-lo.

TRADUÇÃO

“O Intersigno”¹

Ao Sr. Abade Victor de Villiers de l'Isle-Adam²

Considera, homem, o que você foi antes de nascer e o que você será até o seu fim. Seguramente, houve um tempo no qual você não existia. Depois, feito de vil matéria, nutrido do sangue menstrual no útero de sua mãe, sua vestimenta foi a placenta. Depois, enrolado em vis farrapos, você veio até nós, homens, assim revestido e ornado! E esqueceu o que foi sua origem. O homem não é nada senão esperma fétido, um saco de lixo, um alimento para os vermes. Sem Deus, ciência, sabedoria, razão passam como nuvens. Após o homem, o verme. Após o verme, a podridão e o horror. Assim, todo homem é transformado em alguma coisa que não é mais o homem. Por que você enfeita e engorda essa carne que, em poucos dias, os vermes devorarão no seu sepulcro? Por que não orna sua alma, a qual deverá se apresentar nos céus a Deus e aos Anjos?³

¹ A palavra “intersigno” é definida comumente pelos dicionários como uma ligação misteriosa que parece unir dois fatos que se produzem no mesmo momento e, frequentemente, com grandes distâncias espaciais, de modo que um pareça o sinal do outro. Citron (1980) diz que o título, aparentemente bastante misterioso, não é explicado no texto. A palavra, segundo o estudioso, cujo mais antigo exemplo provém de 1825, designa um fato como prognóstico de outro, e aparece somente em 1877 no *Supplément* do Dicionário Littré que faz menção a “L’Intersigne” como uma novela de M. Vessière de l’Isle-Adam, um lapso que acusa a pouca notoriedade de Villiers na época. Ao empregar a palavra “intersigne”, Villiers acrescenta à palavra “signe” a ideia de comunicação entre os dois mundos: o terrestre e o além. Os intersignos, fatos premonitórios da morte do abade Maucombe, poderiam comprovar que há na vida, no mundo real, o indefinível e o inexplicável. Segundo Barão (1971), o escritor bretão Anatole Le Braz consagrou aos “Intersignes” o primeiro capítulo de *La Légende de la mort* na qual os define como anunciadores de uma morte; o anúncio, contudo, é raramente feito àquele que esteja por ela ameaçado, mas sim a alguém próximo. A tradutora ressalta também que as histórias de intersignos aparecem nos “Contos bretões” do padre François Cadic e que dessa forma o conto de Villiers “situa-se numa linha de lendas tipicamente bretãs, em geral difundidas por via oral” (BARÃO, 1971, p. 147-148).

² Tio do escritor, Yves-Marie-Victor de Villiers de l’Isle-Adam (1808-1889) foi nomeado pároco de Kerpent em 1853 e morre em 12 de maio de 1889 em Poumilliau onde era pároco desde 1864. Seu presbitério foi interdito a Villiers de 1880 até sua morte, talvez, por causa da ligação ilegítima do autor com Marie Dantine: a dedicatória, em 1883, na versão definitiva do conto, poderia representar uma tentativa de reconciliação.

³ O texto original está em latim, nossa tradução foi feita a partir da versão em francês de Pierre Reboul (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1983, p. 404): “*Considère, homme, ce que tu fus avant de naître, ce que tu seras jusqu’à ta fin. A coup sûr, fut (le temps) que tu n’étais pas. Puis, fait d’une matière vile, nourri dans le ventre de ta mère du sang menstruel, tu eus pour tunique la membrane secondine. Ensuite, enveloppé d’une guenille immonde, tu es venu jusqu’à nous — avec ce vêtement, cette parure! Et tu as oublié ce que fut ton origine. L’homme n’est rien que du sperme dégoûtant, qu’un sac d’excréments, que de la nourriture pour les vers. Science, sagesse, raison, sans Dieu, passent comme les nuages. Après l’homme, le ver; après le ver, la pourriture et l’horreur. Ainsi, tout homme se change en ce qui n’est pas l’homme. Pourquoi pares-tu, pourquoi engraisse-tu ta chair que, dans peu de jours, les vers vont dévorer dans ton sépulcre? Pourquoi ne pares-tu pas ton âme, qui devra se présenter dans les cieus à Dieu et aux Anges?*”

Uma noite de inverno quando, entre pessoas racionais, tomávamos chá, ao redor de um bom fogo, na casa de um de nossos amigos, o barão Xavier de la V*** (um pálido jovem que, tantas longas fadigas militares, sofridas, muito jovem ainda, na África, tornaram de uma debilidade de temperamento e de uma selvageria de costumes pouco comuns), a conversa recaiu sobre um assunto dos mais sombrios⁵: tratava-se da *natureza*⁶ dessas coincidências extraordinárias, estupeficientes, misteriosas, que ocorrem na existência de algumas pessoas.

<< Eis uma história, disse-nos ele, que não acompanharei de qualquer comentário. Ela é verídica⁷. Talvez os senhores a achem impressionante.>>

Acendemos os cigarros e ouvimos a seguinte história⁸:

⁴ O idealismo e crítica aos homens de seu século – que depositam uma crença cega no materialismo, na ciência e no progresso – já estão expressos na abertura do conto. Como em vários contos, em *L'Intersigne* o tema abordado é antecipado na epígrafe. Ela corresponde ao um texto em latim cuja autoria Villiers atribui a São Bernardo – *Meditações (Méditationes piissimae de cognitione humanae conditionis)*. Villiers também utilizou este texto em 1872 na primeira parte de *Axël*; ele reaparece em *Contes cruels* em 1883 com algumas alterações. Suprimido na versão de *Axël* publicada em 1885-1886, é inserido, novamente, em outra parte do drama na edição original de 1890. (RAITT et al., 1986).

⁵ Como em quase todo texto fantástico, o ponto de partida é realista e logo no primeiro parágrafo encontramos o índice de que algo fora das leis naturais se produzirá. Já se vislumbra a dicotomia real-sobrenatural.

⁶ Grifo do autor com a firme intenção de mostrar que muitas vezes a razão não é capaz de explicar tudo: existem coincidências misteriosas, extraordinárias, naturais, para as quais a ciência não consegue formular respostas.

⁷ Como, com ocorre nos textos fantásticos, o ponto de partida é realista e a veracidade do fato é frequentemente atestada.

⁸ A questão do ponto de vista dá mostra de uma estratégia de escritura extremamente elaborada. A fórmula de narração empregada é a da inserção, ou seja, uma outra narrativa é construída dentro da primeira narrativa. Esse tipo de narrativa delega à segunda narrativa o ato de contar, e pode ser denominada, segundo Tritter (2001), de *"récit-cadre"*. Essa "narrativa-moldura" é aquela que "traz uma caução de autenticidade à narrativa em questão"⁸ (MOUGIN, 1994, p. 104, tradução nossa), e por outro lado, a narrativa inserida "repercute na narrativa-moldura por meio de um tipo de contaminação do estranho"⁸ (MOUGIN, 1994, p. 104, tradução nossa). Assim, um narrador anônimo evoca um momento passado no decorrer do qual foi contado, não apenas a ele, mas com a atestação de uma plateia, uma história surpreendente.

<<Em 1876, no solstício⁹ de outono, mais ou menos naquele tempo em que o número, sempre crescente, das inumações concluídas de improviso – enfim, por demais precipitadas, – começava a revoltar a Burguesia parisiense e a mergulhá-la em alertas, uma certa noite, às oito horas, na saída de uma sessão de espiritismo¹⁰ das mais curiosas, senti-me, voltando para casa, sob a influência daquele *spleen* hereditário cuja negra obsessão frustra e aniquila os esforços da Faculdade. Foi em vão que, por instigação médica, tive que, inúmeras vezes, inebriar-me com uma poção de Avicenne¹¹: em vão assimilei, sob todas as fórmulas, quintais de ferro e, pisoteando todos os prazeres, fiz baixar, como um novo Robert d’Arbrissel¹², o termômetro¹³ de minhas ardentes paixões até a temperatura dos samoiedos¹⁴, nada adiantou – Ora essa, parece, decididamente, que eu sou uma personagem taciturna e melancólica! Mas é preciso também que, sob uma aparência

⁹ O solstício representa cada uma das duas datas do ano em que o Sol atinge o maior grau de afastamento angular do equador, no seu aparente movimento no céu, e que são 21 ou 23 de junho (solstício de inverno no hemisfério sul e de verão, no hemisfério norte) e 21 ou 23 de dezembro (solstício de verão no hemisfério sul e de inverno, no hemisfério norte). Não há, portanto, solstício de outono.

Rait et al. (1986) questionam se Villiers referia-se ao equinócio, contudo ele exprimirá algumas páginas a diante que estamos na última quinzena de outubro. Talvez, essa troca proposital – parece incompreensível que Villiers desconhecesse a inexistência de solstício de outono –, seja um instrumento de imprecisão temporal que será reforçado pelo advérbio *vers* empregado logo em seguida.

¹⁰ Mesmo que no final de sua vida Villiers tenha dado mostras de um catolicismo fervoroso e intransigente, por volta de 1867, ele interessou-se pelo espiritismo.

¹¹ *Le séné (Avicéné). (Hist.). **(Nota do autor).**

A sena é uma planta originária da África tropical com propriedades laxativas. (FOUQUET, 1999). Villiers faz um jogo de homofonia associando a planta a Avicenne, um dos grandes sábios do Oriente cujo tratado de medicina – *Canon de la médecine* – bem como sua interpretação de Aristóteles tiveram um papel importante até o século XVII na Europa.

¹² Com a intenção de habituar-se à tentação, Robert d’Arbrissel, fundador da abadia de Fontevrault, teria compartilhado o leito de suas religiosas. (RAITT et. al., 1986).

¹³ *Le vif-argent* é um arcaísmo que designa o mercúrio. Em português baixar o termômetro corresponde melhor a expressão francesa *descendre le vif-argent*, que quer designar o controle ou diminuição de um estado físico ou moral exacerbado.

¹⁴ Os samoiedos são um povo da Sibéria e habitam as estepes que confinam com o Ártico, desde o mar Branco até o rio lenissei. (FOUQUET, 1999).

nervosa, eu seja, como dizem, feito de ferro¹⁵, para ainda ser capaz, depois de tantos cuidados, de poder contemplar as estrelas.

<<Naquela noite então, uma vez em meu quarto, acendendo um charuto nas velas do espelho, percebi que estava mortalmente pálido! E enterrei-me em uma ampla poltrona, velho móvel revestido de veludo grená pontilhado onde o vôo das horas, em meus longos devaneios, parece-me menos pesado. O acesso de melancolia tornava-se penoso, levando-me ao sofrimento e à exaustão! E julgando impossível dissipar suas sombras com qualquer distração social, – sobretudo no meio das horríveis preocupações da capital, – decidi, por experiência afastar-me de Paris, entrar em contato com a natureza, longe, entregar-me a vivos exercícios, a algumas salubres caçadas, por exemplo, para tentar diversificar.

<<Mal me veio essa ideia, no mesmo instante em que decidi por esta linha de conduta, o nome de um velho amigo, esquecido havia anos, o abade Maucombe, passou-me pelo espírito.

<<"O abade Maucombe!..." disse, em voz baixa.

<<Meu último encontro com o sábio padre datava do momento de sua partida para uma longa peregrinação na Palestina. A notícia de seu retorno chegara-me fazia tempo. Ele habitava o humilde presbitério de uma pequena cidade na Baixa Bretanha.

<<Maucombe devia dispor ali de um quarto qualquer, de um cômodo isolado. – Reunira, certamente, em suas viagens, alguns antigos volumes, curiosidades do Líbano. As lagoas, junto aos solares vizinhos, podia apostar, escondiam patos selvagens... Nada mais oportuno!... E se eu quisesse gozar, antes

¹⁵ *Bâti à chaux et à sable* ou à *chaux et à ciment* (MAUBOURGUET, 1990) é empregado em francês para marcar o vigor ou o aspecto muito sólido de alguma coisa ou de alguém, o que equivale em português à expressão "feito de ferro".

do primeiro frio, a última quinzena do feérico mês de outubro nos rochedos avermelhados, se ainda quisesse ver resplandecer as longas noites de outono nas alturas arborizadas, devia apressar-me!

<<O pêndulo soou nove horas.

<<Levantei-me, bati a cinza de meu charuto. Depois, como um homem decidido, coloquei meu chapéu, meu casaco e minhas luvas; peguei minha mala e meu fuzil; assoprei as velas; e sai – fechando sorrateiramente e com três voltas a velha fechadura com segredo que era o orgulho de minha porta.

Quarenta e cinco minutos depois, o comboio da linha da Bretanha levava-me em direção à pequena cidade de Saint-Maur¹⁶, assistida pelo Abade Maucombe; encontrara, até mesmo, tempo, na estação, para expedir, às pressas, uma carta manuscrita, na qual prevenia meu pai de minha partida.

<<Na manhã seguinte, estava em R***¹⁷, da qual Saint-Maur está distante apenas duas léguas, aproximadamente.

<<Desejoso de uma boa noite de sono (com a finalidade de empunhar meu fuzil logo na manhã seguinte, no nascer do dia), e qualquer sesta após o almoço parecendo-me capaz de roubar a perfeição de meu sono, dediquei minha jornada, para me manter desperto apesar do cansaço, a várias visitas à casa de antigos companheiros de estudo. – Por volta de cinco horas da tarde, com esses deveres realizados, fiz selar um cavalo, no *Sol de ouro*, onde descera, e, nos clarões do pôr do sol, cheguei a um lugarejo.

¹⁶ Sem parecer que se trate, no conto, de um lugar preciso, Raitt et al. (1986) lembram que há, no Departamento bretão Costas do Norte, um vilarejo denominado Saint-Maur, e que Villiers tinha um parentesco com a família dos Hingant da mesma localidade.

¹⁷ Raitt et al.(1986) ressaltam que as precisões geográficas fornecidas por Villiers parecem ter a intenção muito mais de confundir do que esclarecer, visto que R*** não poderia ser Rennes que se encontra na Alta Bretanha e não na Baixa Bretanha.

<<Durante o caminho, lembrara-me do padre na casa do qual tinha a intenção de permanecer durante alguns dias. O espaço de tempo que decorreria desde nosso último encontro, as excursões, os acontecimentos intermediários e os hábitos de isolamento deviam ter modificado seu temperamento e sua pessoa. Ia encontrá-lo grisalho. Mas, conhecia a conversa fortificante do douto reitor, – e ousava sonhar com serões que íamos passar juntos.

<<O abade Maucombe! Não parava de repetir para mim mesmo bem baixo, – excelente ideia!

<<Ao perguntar sobre sua moradia às pessoas idosas que conduziam os animais, ao longo dos valados, tive que me convencer que o padre – como perfeito confessor de um Deus de misericórdia, – ganhara profundamente a afeição de suas ovelhas e, quando me indicaram o caminho do presbitério bastante afastado do conjunto de casebres e cabanas que compõem o vilarejo de Saint-Maur, dirigi-me para aquele lado¹⁸.

<<Cheguei.

<<O aspecto campestre daquela casa, as janelas e suas venezianas verdes, os três degraus de arenito, as heras, as clematites e as rosas-chá que se emaranhavam nas paredes até o teto, de onde escapava, de um tubo de cata-vento, uma pequena nuvem de fumaça, inspiravam-me ideias de recolhimento, de saúde, de paz profunda. As árvores de um pomar vizinho mostravam, através de uma grade protetora, suas folhas enferrujadas pela enervante estação. As duas janelas do único andar brilhavam com fogos do ocidente; um nicho, onde se mantinha a imagem de um bem-aventurado, fora cavado entre elas. Coloquei o pé no chão,

¹⁸ O espaço social campestre no qual o sobrenatural vai agir é quase desértico, mas traços de civilização são marcados.

silenciosamente: preendi o cavalo no postigo e levantei a aldrava da porta, lançando um olhar de viajante ao horizonte, atrás de mim.

<<Mas o horizonte brilhava tanto sobre as florestas de carvalhos distantes e de pinus selvagens, nos quais os últimos pássaros sobrevoavam na noite, as águas de uma lagoa coberta de caniços, ao longe, refletiam tão solenemente o céu, a natureza era tão bela, em meio àqueles ares calmos, naquele campo deserto, no momento em que cai o silêncio, que permaneci – sem largar a aldrava suspensa –, que permaneci mudo.

<<Ó tu, pensei eu, que não tens o refúgio de teus sonhos, e para quem a terra de Canaã com suas palmeiras e águas vivas, não aparece, no meio das auroras, depois de ter andado tanto sob duras estrelas, viajante tão feliz na partida e agora sombrio, – coração feito para outros exílios distintos daqueles de que partilhas a amargura com irmãos maus, – olha! Aqui se pode sentar sobre a pedra da melancolia! Aqui, os sonhos mortos ressuscitam, antecipando os momentos do túmulo! Se queres ter o verdadeiro desejo de morrer, aproxima-te: aqui a vista do céu exalta até o esquecimento¹⁹.

<<Eu estava nesse estado de lassidão, no qual os nervos sensibilizados vibram com as mínimas excitações. Uma folha caiu perto de mim; seu murmúrio furtivo me fez tremer. E o mágico horizonte daquela região entrou em meus olhos!²⁰
Sentei-me diante da porta, solitário.

¹⁹ Michaud revela o verdadeiro sentido do *spleen* baudelairiano, que sem dúvida é o mesmo sofrido pelo protagonista de “*L’Intersigne*”, ou seja, não são apenas aspirações e desejos não satisfeitos como sentiam os românticos, mas um sentimento muito mais violento, “uma verdadeira neurose, asfixia do corpo e da alma”¹⁹ (MICHAUD, 1966, p. 52, tradução nossa). O “*spleen*” só pode ser atenuado em contato com a natureza, nas correspondências que se podem estabelecer: é aí que se vislumbra o mundo espiritual, o da salvação, o do ideal e que Villiers ilustra nesta passagem, uma das mais belas e poéticas do conto.

²⁰ Alguns lugares, tais como uma paisagem lúgubre, sítios isolados, o campo, são mais propícios às manifestações sobrenaturais. Esse afastamento espacial do narrador-protagonista é propício à narrativa fantástica e à irrupção do sobrenatural.

<<Após alguns instantes, como a noite começava a refrescar, retornei ao sentimento da realidade. Levantei-me muito rapidamente e retomei a aldrava da porta olhando a casa prazerosa.

<<Mas, mal lançara, novamente, sobre ela, um olhar distraído, e fui forçado a parar ainda, perguntando-me, desta vez, se não era vítima de uma alucinação.

<<Era mesmo a casa que eu vira havia pouco? Que ancianidade revelavam-me, *agora*, os longos lagartos, entre as folhas pálidas? – Aquela construção tinha um ar estranho; os vidros, iluminados pelos raios de agonia da noite, queimavam em um clarão intenso; o portal hospitaleiro convidava-me com seus três degraus; mas, concentrando minha atenção naquelas pedras cinza, vi que elas acabavam de ser polidas, que traços de letras escavadas lá permaneciam ainda, e vi que elas provinham do cemitério vizinho, – cujas cruces negras apareciam para mim, naquele momento, ao lado, a uma centena de passos. E a casa parecia-me mudada a dar arrepios²¹, e os ecos do lúgubre golpe da aldrava, que deixei cair, em meu sobressalto, retumbaram, no interior daquela moradia, como vibrações de um toque fúnebre²².

²¹ O primeiro sinal antecipador da morte é a visão deturpada que o barão Xavier de La V*** tem da casa do abade Maucombe. Podemos observar também que o estilo e o tom mostram a influência de Edgar Allan Poe, e que o sentimento de medo sentido pelo narrador-personagem diante da casa do padre pode ser comparado àquele sentido pelo narrador-personagem de Poe no início do conto “A Queda da casa de Usher”: *“Pendant toute la journée d’automne, journée fuligineuse, sombre et muette, où les nuages pesaient lourd et bas dans le ciel, j’avais traversé seul et à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre et, enfin, comme les ombres du soir approchaient, je me trouvai en vue de la mélancolique Maison Usher. Je ne sais comment cela se fit, mais, au premier coup d’œil que je jetai sur le bâtiment, un sentiment d’insupportable tristesse pénétra mon âme. Je dis insupportable, car cette tristesse n’était nullement tempérée par une parcelle de ce sentiment dont l’essence poétique fait presque une volupté, et dont l’âme est généralement saisie en face des images naturelles les plus sombres de la désolation et de la terreur.”* (POE, 1875, p. 86).

²² Elementos como as pedras do cemitério, as cruces negras e as vibrações do sino, que comumente anunciam um funeral, são já os primeiros índices que podem ser associados à premonição da morte. Temos ainda a dúvida exigida pelo gênero fantástico, que no plano do enunciado, se confirma pelo uso do modalizador “*comme*”.

<<Esses tipos de *visões*, sendo mais morais que físicas, apagam-se com rapidez. Sim, eu era, e não se pode duvidar nem mesmo um segundo, vítima desse abatimento intelectual que assinalei. Apressado em ver um rosto que me ajudasse, por sua humanidade, a dissipar a lembrança, empurrei a aldrava sem esperar mais. – Entrei.

<<A porta, movida por um peso de relógio, fechou-se sozinha atrás de mim.

<<Deparei-me em um longo corredor na extremidade do qual Nanon, a governanta, velha e alegre, descia a escada, com um castiçal na mão.

<<"Senhor Xavier!... exclamou, tão feliz ao me reconhecer.

<<– Boa noite, minha boa Nanon!" respondi-lhe, confiando-lhe, às pressas, minha mala e meu fuzil.

<<(Esquecera meu casaco em meu quarto, no *Sol de ouro*.)

<<Subi. Um minuto depois, apertei em meus braços meu velho amigo.

<<A afetuosa emoção das primeiras palavras e o sentimento da melancolia do passado oprimiram-nos durante algum tempo, o abade e eu. – Nanon veio trazer-nos a lâmpada e anunciar o jantar.

<<"Meu caro Maucombe, disse-lhe passando meu braço no seu para descer, a amizade intelectual é para toda a eternidade, e vejo que compartilhamos esse sentimento.

<<– Há espíritos cristãos com uma afinidade divina muito próxima, respondeu-me. – Sim. – O mundo tem crenças menos 'racionais' com as quais os adeptos se identificam e sacrificam seu sangue, sua felicidade, seu dever. São

fanáticos!, concluiu sorrindo. Escolhamos, por fé, a mais útil, já que somos livres e que nos tornamos nossa crença.²³

<<– O fato é, respondi-lhe, que já é muito misterioso que dois e dois sejam quatro.”

<<Passamos para a sala de jantar. Durante a refeição, o abade, tendo, delicadamente, recriminado o esquecimento no qual me mantivera durante tanto tempo, colocou-me a par do espírito da pequena cidade.

<<Falou-me da região, contou-me duas ou três histórias curiosas relacionadas aos castelões das redondezas.

<<Citou-me suas aventuras pessoais na caça e seus triunfos na pesca: em suma, ele foi de uma afabilidade e de uma animação encantadoras.

<<Nanon, mensageiro rápido, apressava-se, multiplicava-se e sua vasta touca batia como asas.

<<Como eu enrolava um cigarro enquanto tomava o café, Maucombe, que era um antigo oficial de dragões²⁴, imitou-me, o silêncio das primeiras baforadas tendo nos surpreendido em nossos pensamentos, pus-me a olhar meu anfitrião com atenção.

<<O padre era um homem de quarenta e cinco anos, aproximadamente, e de um porte alto. Longos cabelos cinza rodeavam com seus cachos enrolados seu magro e forte rosto. Os olhos brilhavam uma inteligência mística. Seus traços eram regulares e austeros; o corpo, esbelto, resistia ao peso dos anos: ele sabia usar sua longa batina. Suas palavras, impregnadas de ciência e de doçura, eram sustentadas

²³ Raitt et al. lembram que esses argumentos ligam-se muito mais ao ilusionismo idealista villieriano que ao Cristianismo.

²⁴ No passado, soldado da cavalaria que servia a pé ou a cavalo. (FOUQUET, 2000).

por uma voz bem timbrada, que saía de excelentes pulmões. Ele parecia-me, enfim, de uma saúde vigorosa: os anos tinham-no bem pouco afetado.

<< Fez-me ir até sua pequena sala-biblioteca.

<<A falta de sono, em viagem, predispõe ao tremor; a noite era de um frio vivo, precursor do inverno. Então, quando uma braçada de lenha queimou diante de meus joelhos, entre dois ou três troncos, senti algum reconforto.

<<Com os pés sobre as grades da lareira, e recostados em nossas duas poltronas de couro encerado, falávamos naturalmente de Deus.

<<Eu estava cansado: escutava, sem responder.

<<“– Para concluir, disse-me Maucombe levantando-se, nós estamos aqui para testemunhar, – por nossas obras, nossos pensamentos, nossas palavras e nossa luta contra a Natureza, – para testemunhar *se valem o peso.*”

<<E terminou com uma citação de Joseph de Maistre²⁵: “Entre o Homem e Deus, não há senão o Orgulho.”

<<– Apesar disso, disse-lhe, nós temos a honra de existir (nós, crianças mimadas dessa Natureza) em um século de luzes?

<<– Prefiramos ele à Luz dos séculos”, respondeu sorrindo.²⁶

<<Chegamos ao patamar da escada, nossas velas nas mãos.

<<Um longo corredor, paralelo ao de baixo, separava daquele de meu anfitrião o quarto que me fora destinado: – insistiu para que ele mesmo lá me instalasse. Nós entramos; ele olhou se nada me faltava e como, próximos, nos

²⁵ Conde Joseph de Maistre (1753-1821): homem político, filósofo e escritor francês. Ardente adversário da revolução, insistiu no papel todo poderoso da Providência divina cujo intérprete na terra seria o Papa. (FOUQUET, 2000).

²⁶ A melancolia sentida pelo protagonista de “*L’Intersigne*” ilustra bem o sentimento de Villiers, que vê os homens de seu século perderem-se na ilusão da matéria e das ciências – que tudo explicariam – e esquecem-se da importância do cultivo do lado espiritual. Assim, vemos seu idealismo expresso na voz do abade Maucombe.

demos a mão e boa noite, um vivaz reflexo de minha vela caiu sobre seu rosto. – Tremi, naquele momento!

<<Era um agonizante que se mantinha em pé, ali, perto da cama? A figura que estava diante de mim não era, não podia ser aquela do jantar! Ou, pelo menos, se a reconhecia vagamente, parecia-me que não a vira, na realidade, senão naquele momento. Uma única reflexão me fará compreender: o abade me dava, humanamente, a *segunda* sensação que, por uma obscura correspondência, sua casa me fizera sentir²⁷.

<<O rosto que eu contemplava era grave, muito pálido, uma palidez de morte, e as pálpebras estavam abaixadas. Ele esquecerá minha presença? Rezava? Por que se mantinha assim? – Sua pessoa revestira-se de uma solenidade tão repentina que eu fechei os olhos. Quando os reabri, um segundo após, o bom abade continuava lá, -- mas eu o reconhecia agora! – Ainda bem! Seu sorriso amigável dissipava em mim qualquer inquietude. A impressão não durara o tempo de formular uma questão. Fora um espanto, –um tipo de alucinação.

<<Maucombe desejou-me, uma segunda vez, boa noite, e retirou-se.

<<Uma vez sozinho, pensei, “um profundo sono, eis o que me é necessário”.

<<Imediatamente, pensei na Morte, elevei minha alma a Deus e fui para a cama.

<<Uma das singularidades de um extremo cansaço é a impossibilidade do sono imediato. Todos os caçadores sentiram isso. É uma questão notória.

<<Eu esperava dormir rápido e profundamente, depositara grandes esperanças em uma boa noite de sono. Mas, ao final de dez minutos, tive que me

²⁷ Um segundo fato sobrenatural revela-se na visão que a personagem tem do próprio rosto do abade.

convencer que aquele incômodo nervoso não se decidia a deixar-se adormecer. Ouvia tique-taques, breves estalos da madeira e das paredes. Sem dúvida, relógios de morte²⁸. A cada um desses barulhos imperceptíveis da noite respondia, em todo meu ser, um choque elétrico.

<<Os galhos negros chocavam-se ao vento, no jardim. A todo instante, hastes de hera batiam em minha janela. Eu tinha, acima de tudo, o sentido da audição de uma acuidade semelhante àquela das pessoas que morrem de fome.

<<"Tomei duas xícaras de café, pensei; é isso!"

<<E, apoiando os cotovelos no travesseiro, coloquei-me a olhar, obstinadamente, a luz da vela, sobre a mesa, junto a mim. Olhei-a com fixidez, entre os cílios, com aquela atenção intensa que dá ao olhar a absoluta distração do pensamento.

<<Uma pequena caldeirinha²⁹, de porcelana colorida, com sua alça de buxo, estava suspensa junto à minha cabeceira. Molhei, de repente, minhas pálpebras com a água benta, para refrescá-las, depois apaguei a vela e fechei os olhos. O sono aproximava-se: a febre acalmava-se.

<<Eu ia adormecer.

<<Três breves golpes secos, imperativos, foram dados em minha porta.

<<"Hem?" disse a mim mesmo, em sobressalto.

<<Então, percebi que meu primeiro sono já começara. Ignorava onde estava. Acreditava estar em Paris. Alguns descansos causam esses tipos de

²⁸ Algumas espécies de insetos roedores de madeira ou papel, como os *Troctes divinatorius* e os *Trogiurn pulsatorium*, são vulgarmente conhecidas na Europa, pela designação "relógio de morte". Aliás, a primeira espécie recebeu o nome científico de *divinatorius* correspondendo exatamente à denominação popular: acreditava-se que, à noite, eles produziam ruídos ritmados como o tique-taque de um relógio e que eram avisos de morte próxima para qualquer habitante da casa. (Disponível em:

<www.acervodigital.ufrj.br/insetos/insetos_do_brasil/conteudo/tomo_01/18_corrodentia.pdf>. Acesso em 16 jan. 2008.)

²⁹ Pequeno recipiente, geralmente metálico, para água benta (HOUAISS, 2001).

esquecimentos risíveis. Tendo, quase em seguida, até mesmo perdido de vista a causa principal de meu despertar, estiquei-me prazerosamente, em uma completa inconsciência da situação.

<<"A propósito, disse de repente: mas, bateram? – Que visita pode...?"

<<A esse ponto de minha frase, uma noção confusa e obscura que eu não estava mais em Paris, mas em um presbitério da Bretanha, na casa do abade Maucombe, veio-me ao espírito.

<<Em um piscar de olhos, estava no meio do quarto.

<<Minha primeira impressão, ao mesmo tempo que a do frio nos pés, foi a de uma viva luz. A lua cheia brilhava, diante da janela, acima da igreja, e, através das cortinas brancas, recortava seu ângulo de chama deserta e pálida sobre o assoalho.

<<Era exatamente meia-noite³⁰.

<<Minhas ideias estavam mórbidas. O que era então? A sombra era extraordinária.

<<Quando eu me aproximava da porta, uma mancha de brasa, saída do buraco da fechadura, veio errar sobre a minha mão e sobre a minha manga.

<< Havia alguém atrás da porta: realmente haviam batido.

<<Contudo, a dois passos da aldrava, parei bruscamente.

<<Uma coisa parecia-me surpreendente: a *natureza* da mancha que corria sobre minha mão. Era um clarão gelado, sangrento, que não iluminava. – Por outro lado, por que eu não via qualquer fecho de luz sob a porta, no corredor? – Mas, na verdade, o que saía assim do buraco da fechadura causava-me a impressão do olhar fosfórico de uma coruja!

³⁰ Um tempo apropriado para a narrativa fantástica é a meia-noite, pois é um tempo intermediário, um tempo cronológico e ao mesmo tempo mítico.

<<Naquele momento, as horas soaram, lá fora, na igreja, no vento da noite.

<<“Quem está aí?” perguntei, em voz baixa.

<<O clarão apagou-se: – eu ia me aproximar...

<<Mas a porta se abriu, amplamente, lentamente, silenciosamente.

<<Na minha frente, no corredor, mantinha-se, em pé, uma forma alta e negra, – um padre, o tricórnio na cabeça. A lua iluminava-o totalmente, exceto o seu rosto: eu não via senão o fogo de suas duas pupilas que me observavam com uma solene fixidez.

<<O sopro do outro mundo envolvia aquele visitante, sua atitude me oprimia a alma. Paralisado por um terror que se inflou instantaneamente até o paroxismo, contemplei a desoladora personagem, em silêncio³¹.

<<De repente, o padre levantou o braço, com lentidão, na minha direção. Apresentava-me uma coisa pesada e vaga. Era um manto. Um grande manto negro, um manto de viagem. Estendia-o para mim, como que para me oferecer!...

<<Fechei os olhos, para não ver aquilo. Oh! Eu não queria ver aquilo! Mas um pássaro da noite, com um grito assustador, passou entre nós, e o vento de suas asas, roçando-me as pálpebras, fez com que as reabrisse. Eu senti que ele voava pelo quarto.

<<Então, – e com um estertor de angústia, pois as forças me traíam para gritar, – empurrei a porta com minhas duas mãos crispadas e estendidas e dei uma violenta volta na chave, frenético e com os cabelos em pé!

<<Coisa singular, pareceu-me que tudo aquilo não fazia qualquer barulho.

³¹ Os acontecimentos sobrenaturais, ora definidos como alucinações, ora como sonhos, parecem ser acontecimentos premonitórios, isto é, intersignos, que instauram um clima de angústia, intensificado pelos vários elementos de terror presentes – “o sopro do outro mundo”, “um pássaro da noite, com um grito assustador”.

<<Era mais do que o organismo podia suportar. Despertei. Estava sentado, em minha cama, os braços estendidos para frente; estava gelado; a fronte molhada de suor, meu coração batia contra as paredes de meu peito, em grandes golpes sombrios.

<<”Ah! Disse a mim mesmo, o sonho horrível!³².”

<<Todavia, minha insuperável ansiedade persistia. Foi necessário mais de um minuto antes de *ousar* mexer o braço para procurar fósforos: temia sentir, na obscuridade, uma fria mão tomar a minha e apertá-la amigavelmente.

<<Fiz um movimento nervoso ao ouvir os fósforos queimando sob meus dedos no ferro do candelabro. Acendi novamente a vela.

<<Instantaneamente, senti-me melhor, a luz, essa vibração divina, diversifica os ambientes fúnebres e consola maus temores.

<<Decidi beber um copo de água fria para me recompor totalmente e desci da cama.

<<Passando diante da janela, observei uma coisa: a lua estava exatamente semelhante àquela de meu sonho, mesmo que eu não a tivesse visto antes de ir para a cama; e, ao ir, com a vela na mão, examinar a fechadura da porta, constatei que uma volta de chave tinha sido dada *por dentro*, o que eu não fizera antes de meu sono.

<<Com essas descobertas, lancei um olhar a meu redor. Comecei a acreditar que a coisa estava revestida de um caráter bem insólito. Deitei novamente, apoiado em meus cotovelos, procurava tornar-me racional, provar que tudo aquilo não era senão um acesso de sonambulismo muito lúcido, mas tranquilizava-me cada

³² O leitor é mantido na hesitação requerida pelo fantástico; o narrador-personagem, a cada fato estranho ocorrido, se questiona se não se trata de alucinação. Paes (1985) lembra-nos que um recurso característico do fantástico clássico, tradicional, é a estratégia que instiga a dúvida ou a hesitação do leitor inquirindo sempre se não teria sido um sonho.

vez menos. Contudo, o cansaço tomou-me como uma onda, embalou meus negros pensamentos e me fez dormir bruscamente em minha angústia.

<<Quando acordei, um belo sol brincava no quarto.

<<Era uma feliz manhã. Meu relógio, preso na cabeceira da cama, marcava dez horas. Ora, para nos reconfortar, há algo melhor que o dia, que o radioso sol? Sobretudo quando se sente o exterior perfumado e o campo cheio de um vento fresco nas árvores, os serrados espinhentos, os vales cobertos de flores e todos úmidos de aurora!

<<Vesti-me apressado, totalmente esquecido do sombrio começo de minha noitada.

<<Completamente reanimado por abluções reiteradas de água fresca, descí.

<<O abade Maucombe estava na sala de jantar: sentado diante da mesa já posta, ele lia um jornal enquanto me esperava.

<<Demo-nos a mão.

<<”– Passou uma boa noite, meu caro Xavier?, perguntou-me ele.

<<– Excelente!”, respondi distraidamente (por hábito e sem atribuir a menor atenção ao que dizia).

<<A verdade é que tinha um grande apetite: só isso.

<<Nanon interveio, trazendo-nos o café da manhã.

<<Durante a refeição, nossa conversa foi ao mesmo tempo retraída e alegre: só o homem que vive santificadamente conhece a alegria e sabe comunicá-la.

<<De repente, lembrei-me do sonho.

<<”– A propósito, disse, <”meu caro abade, ocorreu-me que tive essa noite um singular sonho, e de uma estranheza... como posso exprimir isso? Vejamos... Surpreendente? Espantosa? Aterrorizante? – A sua escolha! Julgue-o.”

<<E, enquanto descascava uma maçã, comecei a lhe narrar, com todos seus detalhes, a alucinação sombria que perturbara meu primeiro sono.

<<No momento em que chegara no *gesto* do padre oferecendo-me o manto, e *antes que eu tivesse começado a frase*, a porta da sala de jantar abriu-se. Nanon, com aquela familiaridade característica às governantas de padres, entrou, no raio do sol, bem no meio da conversa e, interrompendo-me, estendeu-me um papel:

<<”Eis uma carta ‘muito apressada’ que o camponês acaba de trazer, neste instante, para o senhor!, disse.

<< – Uma carta! – Já!, gritei a mim mesmo, *esquecendo minha história*. É de meu pai. Como assim? Meu caro abade, permita que eu leia, não é?

<<Sem dúvida!, disse o abade Maucombe, perdendo igualmente a história de vista e, sentindo, magneticamente, o interesse que eu tinha pela carta: – sem dúvida!”

<<Abri.

<<Assim o incidente de Nanon desviara nossa atenção por sua repentinidade.

<<”Eis, disse, uma viva contrariedade, meu anfitrião: mal cheguei e vejo-me obrigado a partir.

<<– Como?, perguntou o abade Maucombe, repousando sua xícara sem beber.

<<– Escreveram-me para voltar com toda pressa, questões de um negócio, de um processo da mais grave importância. Esperava que fosse julgado

apenas em dezembro: ora, dizem-me que será julgado em quinze dias e como só eu estou em condições de organizar as últimas peças que devem nos dar ganho de causa, é preciso que eu vá!... Oh! Que aborrecimento!...

<<– De fato, é desagradável!, disse o abade; – como é desagradável!...Ao menos, prometa-me que tão logo isso terminado... O grande negócio é a salvação³³: eu esperava poder ser útil à sua – e eis que você escapa! Já pensava que o bom Deus o enviara...

<<– Meu caro abade, exclamei, eu lhe deixo meu fuzil. Antes de três semanas estarei de retorno e, desta vez, por algumas semanas, se o senhor quiser.

<<– Vá então em paz!, disse o abade Maucombe.

<<– Bem! É que se trata de quase toda minha fortuna!, murmurei.

<<– A fortuna é Deus!’ Disse simplesmente Maucombe.

<<– E amanhã, como viveria, se...’

<<– Amanhã não se vive mais, respondeu.”

<<Logo levantamo-nos da mesa, um pouco consolados do contratempo por essa promessa formal de voltar.

<<Fomos passear no pomar, visitar as dependências do presbítero.

<<O dia todo, o abade, não sem benevolência, mostrou-me seus pobres tesouros campestres. Depois, enquanto lia seu breviário, andei, solitariamente, nos arredores, respirando, deliciado, o ar vivaz e puro. Maucombe, por sua vez, discorreu um pouco sobre sua viagem à Terra santa; tudo isso conduziu-nos até o pôr do sol.

<<A noite veio. Depois de um frugal jantar, disse ao abade Maucombe:

³³ Da mesma forma que na obra de Baudelaire, em Villiers, os dois grandes temas – “*le spleen*” e “*l'idéal*” – encontram uma solução na morte. A morte, na obra de Villiers, diferentemente do caráter empregado na literatura fantástica, está revestida de um caráter positivo, o da salvação, “*du salut*”.

<<"Meu amigo, o *expresso* parte às nove horas em ponto. Daqui até R***, tenho quase uma hora e meia de estrada. Preciso de meia hora para acertar tudo na pensão e reconduzir até lá o cavalo; total, duas horas. São sete: eu o deixo neste instante.

<<Eu o acompanharei um pouco, disse o padre: este passeio ser-me-á salutar.

<< – A propósito, respondi-lhe, preocupado, eis o endereço de meu pai (com quem moro em Paris), se precisarmos escrever."

<<Nanon pegou o cartão e inseriu-o em uma fresta do espelho.

<<Três minutos depois, o abade e eu deixávamos o presbitério e avançávamos na larga estrada. Eu segurava meu cavalo pela rédea, como se deve.

<<Éramos já duas sombras³⁴.

<<Cinco minutos após nossa partida, uma garoa penetrante, uma pequena chuva, fina e muito fria, trazida por um terrível golpe de vento, batia em nossas mãos e rostos.

<<Parei subitamente:

<<"Meu velho amigo, disse ao abade, não! Decididamente, eu não suportarei isso. Sua existência é preciosa e esta garoa glacial é muito insalubre. Volte. Esta chuva, ainda mais, poderia molhá-lo perigosamente. Volte, eu suplico."

<<O abade, em um instante, pensando em seus fiéis, rendeu-se as minhas razões.

<<"Eu levo uma promessa, meu caro amigo?, disse-me.

<<E, como eu estendia-lhe a mão:

³⁴ As duas personagens, o barão Xavier e o abade Maucombe são sombras, um prenúncio de morte, na escuridão da noite.

<<"Um instante!, acrescentou; eu penso que você tem um bom caminho ainda a fazer – e este chuvisco é, de fato, penetrante!"

<<Ele tremeu. Estávamos um junto ao outro, imóveis, olhando-nos fixamente como dois viajantes apressados.

<<Nesse momento, a lua elevou-se sobre os pinheiros, atrás das colinas, iluminando os pântanos e os bosques no horizonte. Ela banhou-nos naturalmente com sua luz morna e pálida, com sua chama deserta e pálida. Nossas silhuetas e a do cavalo desenharam-se, enormes, no caminho. – E, do lado das velhas cruzes de pedra, lá longe, do lado das cruzes em ruínas que se erguem neste cantão da Bretanha, nos cruzeiros³⁵ onde se empoleiram os funestos pássaros fugidos do bosque dos Agonizantes, – ouvi, ao longe, um *grito* assustador: a áspera e alarmante voz aguda da coruja. Uma coruja com olhos fosfóricos, cujo clarão tremulava sobre o grande galho de um carvalho verde, voou e passou entre nós, prolongando aquele grito.

<<"Vamos!, continuou o abade Maucombe, eu estarei em casa em um minuto; assim, *tome*, – *pegue esse manto!* – Eu insisto muito!...muito! – acrescentou com um tom inesquecível. – Você fará que ele me seja devolvido pelo rapaz da pensão que vem ao vilarejo todos os dias... *Por favor*".

<<O abade, pronunciando essas palavras, estendeu-me seu manto negro. Eu não via seu rosto, por causa da sombra que projetava seu amplo tricórnio; mas distinguia seus olhos *que me observavam com uma solene fixidez*.

<<Jogou-me o manto sobre os ombros, prendeu-o, com um ar terno e inquieto, enquanto, sem forças, eu fechava as pálpebras. E, aproveitando meu

³⁵ E. Drougard aproximou a palavra "*écreboissées*", aos termos "*croix-boissée*" e "*créboissé*" empregado ao sul do Departamento de la Sarthe. (Raitt et al., 1986). A incorreção deve-se, provavelmente, a transcrição da pronúncia feita por Villiers.

silêncio, apressou-se em direção a sua moradia. Na curva da estrada, ele desapareceu.

<<Por uma presença de espírito, – e um pouco, também, mecanicamente, – montei o cavalo. Depois, permaneci imóvel.

<<Agora estava sozinho na larga estrada. Ouvia os mil barulhos do campo. Reabrindo os olhos, vi o imenso céu lívido onde se teciam numerosas nuvens ternas, que escondiam a lua, – a natureza solitária. Contudo, mantive-me reto e firme, embora estivesse branco como um papel.

<<Vejamos!, disse a mim mesmo, calma! – Tenho febre e sou sonâmbulo. É tudo.

<<Esforcei-me para levantar os ombros: um peso secreto impediu-me.

<<E, eis que, vinda do fundo do horizonte, do fundo daqueles bosques denegridos, uma revoada de águias, com grande rumor de asas, passou, gritando horríveis sílabas desconhecidas, acima de minha cabeça. Foram abater-se sobre o telhado do presbitério e do campanário, distantes: e o vento trouxe-me gritos tristes. Confesso que tive medo. Por quê? Quem me dirá um dia? Vi o fogo, toquei, com a minha, várias espadas; meus nervos são mais fortes, talvez, que os dos mais fleumáticos e dos pálidos: afirmo, todavia, muito humildemente, que eu tive medo, aqui – e de verdade. Até concebi, para mim, alguma estima intelectual. Só tem medo dessas coisas quem quer.

<<Então, em silêncio, ensanguentei os flancos do pobre cavalo, e com os olhos fechados, as rédeas soltas, os dedos crispados sobre a crina, manto ondulando, reto, atrás de mim, senti que o galope de meu animal era tão violento quanto possível; ele ia a toda velocidade: de tempos em tempos meu surdo berro, em sua orelha, comunicava-lhe certamente, e instintivamente, o horror supersticioso

do qual tremia sem querer. Chegamos, desse modo, em menos de meia hora. O barulho da pavimentação das ruas fez com que eu reerguesse a cabeça – e respirasse!

<<Enfim! Via casas! Lojas iluminadas! Os rostos de meus semelhantes atrás dos vidros! Via transeuntes!... Deixava a região dos pesadelos!

<<Na pensão, instalei-me diante de um bom fogo. A conversa dos carreteiros lançou-me em um estado semelhante ao do êxtase. Saía da Morte. Olhei a chama entre meus dedos. Engoli um copo de rum. Retomava, finalmente, o controle de minhas faculdades.

<<Sentia-me de volta à vida real.

<<Estava, até mesmo, – digamos –, um pouco envergonhado de meu pânico.

<<Assim, como me senti tranquilo quando concretizei a incumbência do abade Maucombe! Com que sorriso mundano³⁶ examinei o manto negro ao entregá-lo ao hoteleiro! A alucinação dissipara. Eu fôra, de bom grado, como diz Rabelais, “o bom companheiro”.

<<O manto em questão nada me pareceu oferecer de extraordinário, nem mesmo de particular, – a não ser o fato que estava muito velho e mesmo remendado, refeito, reavivado por uma espécie de ternura bizarra. Uma caridade profunda, sem dúvida, levava o abade Maucombe a dar em esmolas o preço de um manto novo: ao menos, eu explicava a questão dessa maneira.

³⁶ O barão Xavier de la V*** insiste aqui no fato de ter recobrado seu controle, não está mais sob o efeito de alucinações ou dos fatos insólitos ocorridos anteriormente: está de volta à vida real – terrestre – e ao convívio social.

<< –Perfeito!, disse o dono da pensão: o rapaz dever ir ao vilarejo daqui a pouco: ele vai sair; levará o manto à casa do abade Maucombe quando por lá passar antes das dez horas.

<<Uma hora depois, em meu vagão, com os pés sobre o aquecedor, envolvido em meu casaco que readquirira, dizia-me, acendendo um bom charuto e escutando o barulho do apito da locomotiva:

<<”Decididamente, gosto muito mais desse grito do que do das corujas.”

<<Lamentava um pouco, devo confessá-lo, de ter prometido voltar.

<<Logo em seguida adormeci, enfim, em um bom sono, esquecendo completamente o que eu deveria tratar doravante como uma coincidência insignificante.

<<Precisei deter-me seis dias em Chartres, para conferir peças que, depois, conduziram à conclusão favorável de nosso processo.

<<Finalmente, com o espírito obcecado pela papelada e por ideias de litígio – e no abatimento de meu doentio tédio, – voltei a Paris, bem na noite do sétimo dia de minha partida do presbitério.

<<Cheguei diretamente em minha casa, por volta das nove horas. Subi. Encontrei meu pai na sala. Ele estava sentado, junto ao gueridom, iluminado por uma lâmpada. Ele segurava uma carta aberta na mão.

<<Depois de algumas palavras:

<<””Você não sabe, estou certo, que notícia me traz esta carta! Disse-me: nosso bom e velho abade Maucombe morreu logo que você partiu.”

<<Senti, com essas palavras, uma comoção.

<<”Hem?, respondi.

<<– Sim, morto, – anteontem, por volta de meia-noite, – três dias depois de sua partida do presbitério, – de um resfriado que apanhou no longo caminho. Esta carta é da velha Nanon. A pobre mulher parecia ter, até mesmo, a cabeça tão perdida, que repete duas vezes uma frase... singular... a propósito de um manto... Leia então você mesmo!"

<<Ele estendeu-me a carta na qual a morte do santo padre nos era, de fato, anunciada – e onde eu li estas simples linhas:

<<"Ele estava muito feliz, dizia em suas últimas palavras, – por ser envolto e enterrado, em seu último suspiro, no manto que trouxera de sua peregrinação à Terra santa, e *que tocara O TÚMULO.*">>

3.3 "À S'Y MEPRENDRE"¹

Apresentação

Publicado pela primeira vez em 16 de dezembro de 1875, em *Le Spectateur*, o conto "À s'y méprendre", sofreu, também, algumas alterações em sua publicação na coletânea *Contes cruels* em 1883. (RAITT ET AL., t. I 1986).

Nesta narrativa, Villiers constrói um paralelismo entre os mortos e os homens de dinheiro, e tal comparação é valorizada, ainda, no plano espacial do conto, visto que o autor estabelece uma equivalência entre o salão de um café – lugar privilegiado para os homens de negócios – e o imóvel da rua de *La morgue* – necrotério parisiense. Mesmo recurso para a estruturação do conto, pois com uma repetição obsessiva, as expressões são retomadas inúmeras vezes. A estrutura do texto revela uma escritura circular, o texto villieriano não é fechado e, até mesmo o narrador, no final, acredita ter voltado ao ponto de partida.

Construído com grande rigor formal, o conto assemelha-se aos poemas em prosa baudelairianos. A intertextualidade já é anunciada na epígrafe que foi extraída do poeta de *Les Fleurs du mal*. O verso do poema "Les Aveugles" de Baudelaire (1964, p. 113) – "Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux" – antecipa o ambiente de obscuridade que permeia toda a história. A ambientação do conto remete-nos, também, aos "Tableaux parisiens": estamos diante de uma visão embaçada e carregada de brumas e chuva. Com efeito, as elaboradas escolhas efetuadas por Villiers, tanto no vocabulário quanto nos detalhes formais, permitem uma analogia constante com a obra baudelairiana.

¹ Ver anexo C, volume 2.

Efetivamente, qual seria o sentido dessa repetição pretendido pelo autor? Para responder a essa questão, é preciso remetê-la à estrutura arquetípica das narrativas fantásticas, pois desde o início do conto a ambientação da história aponta para um clima de inquietude e suspense. Várias são as indicações que apontam para a narrativa fantástica: o título, que foge aos cânones sintáticos tradicionais, sugere que se trata de algo duvidoso; a epígrafe baudelairiana ressalta “glóbulos tenebrosos” voltados para lugares desconhecidos; a estação é outoniça, sempre acinzentada e úmida; os passantes são negros; o prédio está envolto por uma névoa “fantástica”; o narrador, como em outros contos fantásticos – *“L’Intersigne”*, por exemplo – tem ideias pálidas e carregadas de brumas; enfim, tudo conduz o leitor ao cenário característico das histórias de terror.

Estamos, então, diante de uma narrativa que emprega a lógica do irracional, aquela do discurso fantástico. Entretanto, um leitor experimentado do texto villieriano, sabe que esse discurso primeiro, ou seja o discurso fantástico, esconde uma simbologia. É preciso então buscar os detalhes que poderão trazer a verdadeira significação. Esse discurso fantástico aponta, mais uma vez, como em outros textos do autor, para uma crítica frequente aos burgueses: aqueles que não foram escolhidos pelo divino o que procurariam o céu? Não há o que procurar.

Temos, dessa forma, ressaltada no texto de Villiers a ideia de que os burgueses privilegiam os interesses materiais em detrimento de uma consciência espiritual voltada para o mundo superior. Eles são “manequins”, sonâmbulos”, “ridículos” e seus olhos não possuem “a faísca divina” (BAUDELAIRE, 1964, p. 113). Raitt et. al. (t.l, 1986) lembram que, para o autor, os homens, absorvidos em suas ocupações, esquecem de sonhar e estão presos às contingências do mundo terrestre. Villiers, como Baudelaire, acredita que a morte deveria estar presente em

nossas mentes porque somos, aqui, na terra, neste mundo, meros “passantes”. Para ele, a decadência da alma, do espiritual, é muito mais assustadora que a degradação material do corpo.

Mas, é preciso lembrar, que todo esse discurso fantástico carregado de ironia, e que conduz a uma crítica feroz à sociedade burguesa, pode trazer ainda uma outra inquietação do autor: a da obsessão do olhar, também, já enunciada nos “glóbulos tenebrosos”. Para Villiers o sentido das coisas é construído pela consciência do olhar: viver é, acima de tudo, saber olhar!

Tradução

“Salvo engano!”

Ao Senhor Henri de Bornier¹

Lançando não sei onde os globos tenebrosos²

C. BAUDELAIRE.

Numa cinzenta manhã de novembro, eu descia ao longo do rio num passo apressado. Um chuvisco frio molhava a atmosfera. Passantes negros, assombreados³ por guarda-chuvas disformes, entrecruzavam-se.

O Sena amarelado arrastava seus barcos mercantes semelhantes a besouros desmesurados. Sobre as pontes, o vento fustigava bruscamente os chapéus, que seus donos disputavam no espaço com aquelas atitudes e contorções cujo espetáculo é sempre tão penoso para o artista.⁴

Minhas ideias estavam pálidas e brumosas⁵; a preocupação de uma reunião de negócios, marcada desde a véspera atormentava minha imaginação. A hora apressava-me: decidi abrigar-me sob o alpendre de um portão de onde seria mais cômodo para fazer sinal a algum fiacre.

¹ Não se sabe exatamente quais foram as ligações entre Villiers e Henri de Bornier (1825-1901), poeta e dramaturgo que conheceu grande sucesso com seu drama patriótico *La Fille de Roland* no mesmo ano – 1875 – da publicação deste conto. (RAITT ET AL., t.I, 1986).

² Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985). A epígrafe – “*Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.*” – (BAUDELAIRE, 1964, p. 113) é um verso do soneto *Les Aveugles* e antecipa o ambiente de obscuridade que permeia todo o conto.

³ Esse termo foi retido visando a uma aproximação com a escolha de Villiers que empregou a palavra “*obombrés*”, possivelmente, por duas razões: primeira, em função do sentido do conto, já que o termo pertence ao vocabulário místico e, segunda, ele antecipa as inovações arcaizantes dos decadentes. (REBOUL, 1983).

⁴ Mais uma intertextualidade do poeta de *Les Fleurs du mal* (CITRON, 1980), o tema é agora extraído do poema *La Beauté* – “*Je hais le mouvement qui déplace les lignes*” (BAUDELAIRE, 1964 p.49).

⁵ Vários são os referentes que apontam para o discurso característico da narrativa fantástica, os marcadores do ambiente desse gênero permeiam todo o texto: “os globos tenebrosos” da epígrafe; “os passantes negros”, “assombreados pelos guarda-chuvas” e o clima outonal, carregado de brumas e úmido.

No mesmo instante, percebi, bem a meu lado, a entrada de uma construção quadrada, de aspecto burguês.

Ela erguera-se na bruma como uma aparição de pedra⁶, e, malgrado a rigidez de sua arquitetura, malgrado o vapor úmido e fantástico no qual ela estava envolta, reconheci nela, imediatamente, um certo ar de hospitalidade cordial que me acalmou o espírito.

«– Certamente, disse a mim mesmo, os habitantes dessa moradia são pessoas sedentárias! – Essa soleira é um convite a uma parada: a porta não está aberta?»

Então, o mais educadamente do mundo, com um ar satisfeito, chapéu na mão, – meditando até mesmo um madrigal⁷ para a dona da casa, – entrei, sorrindo, e deparei-me, no mesmo nível, diante de uma espécie de sala com o teto de vidro, de onde o dia caía, lívido.

Em colunas estavam penduradas roupas, cachecóis, chapéus.

Mesas de mármore estavam dispostas por toda parte.

Vários indivíduos, com as pernas esticadas, a cabeça levantada, os olhos fixos, a aparência disposta, pareciam meditar.

E os olhares estavam sem pensamento, os rostos eram cor do tempo.

Havia carteiras abertas, papéis desdobrados junto a cada um deles.

E, então, reconheci que a dona da casa, com cuja acolhedora cortesia havia contado, não era outra senão a Morte.

Eu observei meus anfitriões.

⁶ Como vemos neste parágrafo, tudo concorre para a criação de um ambiente próprio às narrativas fantásticas ou de terror.

⁷ Em geral esse tipo de composição poética destina-se a ser musicada e exprime um pensamento terno ou galante.

Certamente, para escapar das preocupações da existência atormentada, a maior parte daqueles que ocupavam a sala havia assassinado seus corpos, esperando, assim, um pouco mais de bem-estar.

Enquanto escutava o ruído das torneiras de cobre presas ao muro e destinadas à lavagem cotidiana daqueles restos mortais, ouvi o barulho de um fiacre. Ele parava diante do estabelecimento. Lembrei-me então que meus homens de negócios aguardavam. Virei-me para aproveitar da boa sorte.

O fiacre acabava, de fato, de despejar, na entrada do edifício, colegas bem humorados que tinham necessidade de ver a morte para nela acreditar.

Avistei o veículo deserto e disse ao cocheiro:

«Galeria da Ópera!»

Algum tempo depois, nos bulevares, o tempo me pareceu mais encoberto, sem horizonte. Os arbustos, vegetações esqueléticas, pareciam, com a ponta de seus pequenos galhos negros, indicar vagamente os pedestres aos guardas ainda sonolentos.

O veículo apressava-se.

Os passantes, através do vidro, davam-me a ideia da água que escorre.

Uma vez em meu destino, saltei na calçada e tomei a rua abarrotada de rostos preocupados.

Em sua extremidade, percebi, bem a minha frente, a entrada de um café, – hoje consumido num célebre incêndio⁸ (pois a vida é um sonho), – e que estava confinado no fundo de um tipo de galpão, sob uma abóbada quadrada, de aspecto

⁸ Trata-se do incêndio da antiga Ópera e o café ao qual Villiers faz referência é provavelmente o renomado *Divan Le Peletier* onde se falava “a língua em cifras da Bolsa.” (RUDE, Máxime, apud RAITT ET AL., t.I, 1986, p. 1375).

triste. As gotas de chuva que caíam sobre a vidraça superior obscureciam ainda o pálido clarão do sol.

«Era lá que me esperavam, pensei eu, com a taça na mão, o olho brilhante e desprezando o Destino, meus homens de negócios!»

Girei, então, o botão da porta e deparei-me, no mesmo nível, numa sala onde a luz caía do alto, pela vidraça, lívida.

Em colunas estavam penduradas roupas, cachecóis, chapéus.

Mesas de mármore estavam dispostas por toda parte.

Vários indivíduos, com as pernas esticadas, a cabeça levantada, os olhos fixos, a aparência disposta, pareciam meditar.

E os rostos eram da cor do tempo, os olhares sem pensamento.

Havia carteiras abertas e papéis desdobrados junto a cada um deles.

Eu observei aqueles homens.

Certamente, para escapar das obsessões da insuportável consciência, a maior parte daqueles que ocupavam a sala havia, há muito tempo, assassinado suas «almas», esperando, assim, um pouco mais de bem-estar.

Enquanto escutava o ruído das torneiras de cobre, presas ao muro, e destinadas à lavagem cotidiana daqueles restos mortais, a lembrança do ruído do veículo voltou-me à mente.

«— Certamente, disse a mim mesmo, é preciso que aquele cocheiro tenha sido atingido, com o passar do tempo, por um tipo de estupidez, para ter-me reconduzido, depois de tantos caminhos sinuosos, simplesmente a nosso ponto de partida? — Todavia, eu confesso, salvo engano, O SEGUNDO OLHAR É MAIS SINISTRO QUE O PRIMEIRO!...»

Fechei novamente, então, em silêncio, a porta de vidro e retornei a minha casa, – bem decidido, sem considerar o exemplo, e o que quer que pudesse me acontecer, – *a nunca mais fazer negócios.*

3.4 "SENTIMENTALISME"¹

Apresentação

Publicado pela primeira vez em 20 de janeiro de 1876, em *La République des lettres*, o conto "*Sentimentalisme*", como quase todos os textos da obra *Contes cruels*, foi cuidadosamente revisto por Villiers de l'Isle-Adam e sofreu alterações antes de sua publicação em 1883.

A epígrafe originalmente escolhida para este conto foi extraída do poema "*The Raven*" de Edgar Allan Poe (Apud Raitt et al., 1986, t.I, p. 1380) – "*For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore/namelles now for ever more.*" – e permitiria atribuir sua *genesis* a uma carta à mulher amada; contudo, malgrado a aparente associação a uma experiência amorosa particular, a origem das melancólicas discussões desenvolvidas na narrativa permanecem pouco claras.

De fato, "*Sentimentalisme*" é um dos textos da obra mais repleto de mistérios, mas cuja história ultrapassa o caráter de uma confidência e nos revela aspectos importantes do idealismo do autor. O *leitmotiv* aparentemente banal, visto que se trata de uma ruptura amorosa que tem como consequência um suicídio, serve de instrumento para o desenvolvimento de questões éticas e estéticas que envolvem o trabalho de um escritor. Villiers propõe no decorrer da história reflexões concernentes à relação homem X poeta.

Assim, uma questão logo é percebida: Seria permitido aos poetas deixar transparecer em sua obra ou comportamento traços de sua vida amorosa? Como resposta, vemos aparecer no texto a ideia de que as manifestações exteriores dos

¹ Ver anexo D, volume 2.

indivíduos são insuportáveis, são meras expressões de *sentimentalismo*. Essa ideia, ele já expressara em “*Isis*”, nas palavras do príncipe Forsiani aconselhando o jovem Wilhelm de Strally: “Aperte seu bom coração!” “[...] Nada de confidências ou expansões de qualquer gênero”. “Quando você falar, continue sem sorrir ou erguendo as sobrancelhas, enfim, de modo a manter, o quanto for possível, o rosto sem movimento”. [...] Fique sério e indiferente”². (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 115-116, tradução nossa).

Com efeito, Villiers, grande discípulo de Baudelaire, admirava a impassibilidade aparente do *dandy*, privilegiava a contenção dos sentimentos exteriores e gostava do rótulo de impassível parnasiano. Como seu amigo Mallarmé, ele acreditava que “o verdadeiro poeta recusa-se às efusões que provocam choros na multidão.”³ (RAITT ET AL., 1986, t.I, p. 1302).

O autor inquieta-se com a autenticidade de caráter das pessoas, valoriza o sentimento puro e execra o burguês moderno insensível que não tem a nobreza de experimentar emoções profundas, como bem ilustra seu “aparelho para a análise química do último suspiro” que é “um fortificante preventivo, que depura, desde já, de qualquer predisposição às emoções dolorosas *demais*, os temperamentos tão

² “*Contraignez votre bon cœur!*”; “[...] *pas de confidences ni d’expansion d’aucun genre*”; “*Quand vous parlerez, continuez à ne pas sourire ni hausser les sourcils, enfin à garder un visage sans mobilité autant que possible...*”; “[...] *Soyez grave et indifférent.*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 115-116).

³ “*Le vrai poète se refuse aux effusions qui provoquent les pleurs de la foule.*” (RAITT ET AL., 1986, t.I, p. 1302).

ternos de nossos filhos prediletos!”⁴ (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 670, tradução nossa, grifo do autor).

⁴ “[...] *un fortifiant préventif, qui dépure, d’ores et déjà, de toute prédisposition aux émotions trop douloureuses, les tempéraments si tendres de nos benjamins!* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 670, grifo do autor).

Tradução

“Sentimentalismo”¹

*Ao senhor Jean Marras*²

*Estimo-me pouco quando me examino; muito quando me comparo.*³

SENHOR-TODO-MUNDO

Numa noite de primavera, dois jovens bem educados, Lucienne Émery e o conde Maximilien de W***, estavam sentados sob as grandes árvores de uma avenida dos Campos Elíseos.

Lucienne é aquela jovem bela mulher sempre enfeitada de toaletes negras, cujo rosto é de uma palidez de mármore e cuja história é desconhecida.

Maximilien, do qual ficamos sabendo o final trágico, *era* um poeta de um talento maravilhoso. De resto, era bem apessoado, e de maneiras finas. Seus olhos refletiam a luz intelectual, sedutores, mas, como as pedrarias, um pouco frios.

A intimidade do casal datava de seis meses apenas.

Naquela noite, então, eles olhavam em silêncio, as vagas silhuetas dos veículos, das sombras e das pessoas.

De repente, a senhora Émery pegou, suavemente, a mão de seu amante:

¹ Esse substantivo entendido a partir de sua origem do inglês, *sentimental*, tem uma conotação pejorativa. (REBOUL, 1983). A ironia destaca-se no decorrer do conto: a profundidade dos sentimentos, até mesmo na morte, para os burgueses modernos que vivem em meio à infidelidade e às palavras fúteis, não é senão puro sentimentalismo.

² O escritor Jean Marras foi, ao lado de Mallarmé, um dos amigos mais íntimos de Villiers. (RAITT ET AL., t.I, 1986). Marras permaneceu fiel ao amigo durante toda sua vida e, na ocasião de seu enterro, pronunciou um discurso exaltando-o. (REBOUL, 1983).

³ Segundo Raitt et al. (t.I, 1986), P.-G Castex acreditava que Villiers aplicava esta frase a si próprio, visto que ele a encontrou, em um fragmento autobiográfico inédito do autor.

«Não lhe parece, meu amigo, disse-lhe ela, que, o tempo todo agitados por impressões artificiais e, por assim dizer, abstratas, os grandes artistas – como o senhor – acabam por neles dissolver a faculdade de sentir *realmente* os tormentos ou volúpias que lhes são reservados pelo Destino! Pelo menos os senhores traduzem com um certo embaraço, – que os faria passar por insensíveis, – os sentimentos pessoais que a vida os intima a provar. Pareceria, então, ao ver a fria medida de seus movimentos, que os senhores palpitam apenas por cortesia. A Arte, sem dúvida, persegue-os com uma preocupação constante até mesmo no amor e na dor. De tanto analisar as complexidades desses mesmos sentimentos, os senhores temem demais não serem perfeitos em suas manifestações, não é?... Temem a falta de exatidão na expressão de sua inquietude?... Não saberiam desfazer-se dessa segunda intenção. Ela paralisa nos senhores os melhores impulsos e atenua qualquer expansão natural. Dir-se-ia que, – príncipes de um outro universo, – uma multidão invisível não cessa de rodeá-los, pronta para a crítica ou para a ovação.

«Em suma, quando uma grande felicidade ou uma grande infelicidade lhes acontece, o que desperta, nos senhores, inicialmente, antes mesmo que seu espírito tenha se dado conta, é o obscuro desejo de ir encontrar algum artista de teatro importante para lhe perguntar quais são os gestos convenientes pelos quais *os senhores devem se deixar levar* pela circunstância. A Arte conduziria à indiferença?... Isso me inquieta.

– Lucienne, respondeu o conde, conheci um certo cantor que, no leito de morte de sua noiva e ouvindo a irmã desta desesperar-se em soluços convulsivos, não pôde impedir-se de observar, apesar de sua aflição, os defeitos de emissão vocálica que era possível apontar nesses soluços e pensava, vagamente, nos exercícios próprios a lher dar “mais corpo”. Isso parece-lhe mal?... Contudo, nosso

cantor morreu dessa separação, e a sobrevivente deixou o luto bem no dia prescrito pelos costumes.»

A senhora Émery olhou Maximilien.

«Ao ouvi-lo, disse ela, seria difícil dizer em que consiste a verdadeira sensibilidade e por quais sinais ela pode ser reconhecida.

– Eu quero muito dissipar suas dúvidas a esse respeito, respondeu sorrindo o senhor de W***. Mas os termos... técnicos... são desagradáveis, e eu temo...

– Deixe disso! Eu tenho meu buquê de violetas de Parma⁴, o senhor tem seu charuto; eu o escuto.

– Pois bem! Assim seja; eu obedeço, replicou Maximilien. – As fibras cerebrais afetadas pelas sensações de alegria ou de sofrimento parecem, a senhora diz, estar distendidas no artista, pelos excessos de emoções intelectuais que necessita, diariamente, o culto da Arte? – Eu, ao contrário não as creio sublimadas, essas misteriosas fibras! – Os outros homens parecem gratificados pelas propriedades de ternura melhor condicionadas, pelas paixões mais francas, mais *sérias*, enfim?... Eu lhe afirmo que a tranquilidade de seus organismos, ainda um pouco obscurecidos pelo Instinto, os leva a nos dar, como supremas expressões de sentimentos, simples profusões de animalidade.

«Eu insisto que seus corações e seus cérebros são servidos por centros nervosos que, enterrados em um torpor habitual, ressoam em vibrações infinitamente menos numerosas e mais surdas que as nossas. Dir-se-ia que eles se

⁴ O século XIX é um período importante para a violeta que é então cultivada em toda a Europa e muitas lendas e narrativas amorosas compõem sua história. No mais, nota-se aqui a oposição entre a suavidade de seu perfume em oposição ao odor do charuto: estaria o autor observando a incompatibilidade dos amantes?

apressam em evaporar em clamores suas impressões apenas para ter uma ilusão deles próprios ou para se justificar, antecipadamente, da inércia na qual sentem que vão entrar.

«Essas naturezas sem ecos são o que o mundo chama de pessoas “a caráter”⁵, – seres, corações violentos e nulos. Deixemos de ser enganados pela opacidade de seus gritos. Expor sua fraqueza com a secreta esperança de comunicar sua propagação, a fim de se beneficiar, ao menos de modo fictício a seus próprios olhos, da emoção real que se consegue, dessa forma, suscitar em alguns outros, – graças a essa obscura dissimulação, – isso tudo convém apenas aos seres incompletos.

«Em nome de que direitos reais eles pretenderiam decretar que todas essas agitações, de mais que duvidosa natureza, estão, obrigatoriamente, na expressão dos sofrimentos ou das euforias da vida e taxar de insensibilidade aqueles cujo pudor deles se abstém? O raio que atinge um diamante envolto em ganga⁶ está nele melhor refletido que em um diamante bem talhado no qual penetra a própria essência do fogo? Na verdade, aqueles ou aquelas que se deixam emocionar pela crueza das expansões são de uma natureza que prefere os ruídos confusos às melodias profundas: eis tudo.

– Perdão, Maximilien, interrompeu a senhora Émery: ouço sua análise um pouco sutil com uma admiração sincera... Mas, o senhor seria amável em me dizer qual é esta hora que soa?

⁵ Note-se que Villiers emprega “a caráter” e não “de caráter”, com o intuito de dizer que essas pessoas usam fantasias, máscaras.

⁶ A ganga é uma parte não aproveitável de um minério ou de uma jazida. Podem ser considerados ganga qualquer resíduo ou restos não aproveitáveis (HOUAISS, 2001). O que nos interessa aqui é a oposição estabelecida por Villiers entre um diamante “impuro” e outro extremamente lapidado, precioso.

– Dez horas, Lucienne! respondeu o jovem olhando seu relógio à luz do charuto.

– Ah!...Bom. – Continue.

– Por que essa inquietude rara a propósito de uma hora que passa?

– Porque é a última de nosso amor, meu amigo!, respondeu Lucienne. Aceitei um encontro com o senhor de Rostanges para as onze e meia, esta noite; adiei em contar-lhe até o último momento. – Está magoado comigo?... Perdoe-me.»

Se o conde, a essas palavras, se tornou um pouco mais pálido, a obscuridade protetora encobriu essa marca de emoção; nenhum tremor revelou o que deve ter sentido seu ser naquele instante.

«Ah! Disse ele com uma voz indiferente e harmoniosa, um jovem incomparável e que merece sua simpatia. Receba então minhas despedidas, cara Lucienne», acrescentou.

Tomou a mão de sua amante e beijou-a.

«Quem sabe o que nos reserva o futuro?, respondeu-lhe Lucienne sorridente, embora um pouco desconcertada. – Rostanges é apenas um capricho irresistível. – E agora, acrescentou ela após um breve silêncio, continue meu amigo, por favor. Eu gostaria de saber, antes que nos deixemos, *o que dá o direito aos grandes artistas de tanto desdenhar as maneiras dos outros homens.*»

Um instante se passou, terrível, mudo, entre os dois amantes.

«Nós sentimos, em uma palavra, as sensações comuns, retomou Maximilien, com tanta intensidade quanto qualquer um. Sim, o fato natural, *instintivo* de uma sensação, nós o provamos, fisicamente, assim como os outros! Mais é, só, *no início*, que nós o sentimos dessa maneira humana!

«É a quase impossibilidade de exprimir seus *prolongamentos* imediatos que nos faz parecer como paralisados, quase sempre, em muitas circunstâncias. No momento em que os outros homens já chegaram ao esquecimento, por falta de vitalidade suficiente, elas crescem em nosso ser, olhe, é como o rumor das ondas quando nos aproximamos do mar. São apenas as percepções desses prolongamentos ocultos, dessas infinitas e maravilhosas vibrações que determinam a superioridade de nossa raça. – Daí essas discordâncias aparentes entre os pensamentos e as atitudes quando um dentre nós, por exemplo, tenta traduzir, como todo mundo, o que sente. Imagine quanta distância nos separa dessas idades primitivas do Sentimento, há tanto tempo perdidas em nosso espírito! A atonia do som da voz, a anomalia do gesto, a busca por nossas palavras, tudo está em contradição com as sinceridades que estão em uso e com as banalidades de linguagem, equivalentes à maneira de sentir da maioria. Nós parecemos falsos: acreditam que somos de gelo. As mulheres, quando nos observam, então, não voltam. Elas imaginavam com prazer que nós também íamos agitarmo-nos ao menos um pouco, – partir, enfim para essas mesmas "nuvens" onde, acreditam, refugiam-se os "poetas", segundo um provérbio difundido, intencionalmente, pela Burguesia⁷. Que espanto, ao ver acontecer precisamente o contrário! O desprezível horror que elas sentem, com essa descoberta, por aqueles que as enganaram a nosso respeito, ultrapassa todos os limites, – e, se nós insistíssemos em vingança, esta nos seria divertida.

«Não, Lucienne, não é conveniente nos expressarmos mal nessas manifestações mentirosas em que as pessoas se apresentam. Nós nos

⁷ O burguês aparece sempre em oposição aos artistas idealistas, aqueles que, como dizem os representantes dos inimigos dos poetas na escritura do autor, estão sempre "*dans les nuages*".

esforçaríamos em vão para reendossar todo esse espólio humano, esquecido em nossa ante-sala desde um tempo imemorial! – Nós nos identificamos com a própria essência da Alegria! Com a ideia viva da Dor! O que você quer? É assim. – Somente nós, entre os homens, chegamos à posse de uma aptidão quase divina: aquela de transfigurar, em nosso simples contato, as felicidades do Amor, por exemplo, ou suas torturas, sob um caráter imediato de eternidade. Aí está nosso indescritível segredo! Instintivamente, nós nos recusamos a deixá-lo transparecer, – para poupar, tanto quanto possível, ao nosso próximo a vergonha de nos acharem incompreensíveis. – Ai! Nós somos semelhantes àqueles cristais poderosos onde dorme, no Oriente, o puro espírito das rosas mortas e que estão hermeticamente envoltos por um triplo invólucro de cera, de ouro e de pergaminho.

«Uma única lágrima de sua essência, – daquela essência conservada assim na grande ânfora preciosa (riqueza de toda uma raça e que se transmite, por herança, como um tesouro sagrado abençoado pelos antepassados), – basta para impregnar muitas medidas de água límpida, asseguro-lhe, Lucienne! E estas, por sua vez, bastam para perfumar muitas moradias, muitos túmulos, durante longos anos!... Mas nós não somos de forma alguma parecidos (e aí está nosso crime) com aqueles frascos de perfumes banais, tristes e estéreis vidrinhos que desdenhamos frequentemente fechar e cuja virtude se azeda ou rança em todos os sopros que passam. – Tendo adquirido uma pureza de sensações inacessível aos profanos, nos tornaríamos mentirosos, a nossos próprios olhos, se tomássemos de empréstimo as pantomimas recebidas e as expressões “consagradas” das quais o vulgar se contenta. Nós nos apressaríamos, francamente, em dissuadi-lo, se ele acrescentasse fé, que fosse por um instante, ao primeiro grito que, por vezes, nos arranca uma ocorrência feliz ou fatal. – É para a justa noção da Sinceridade que nós

devemos ser sóbrios nos gestos, escrupulosos nas palavras, reservados nos entusiasmos, contidos nos desesperos.

«É então a *qualidade* de nossas faculdades afetivas que nos vale essas acusações de endurecimento?... – Na verdade, cara Lucienne, se nós insistíssemos (o que a Deus não agrada!) em parar de ser incompreendidos pela maior parte dos indivíduos, – em reivindicar de sua compreensão uma outra demonstração que não a indiferença, – seria desejável, de fato, como você o dizia agora pouco, que, nas grandes ocasiões, um bom ator viesse se colocar atrás de nós, passasse seus braços sob os nossos, depois falasse e gesticulasse em nosso lugar. – Nós estaríamos seguros, então, de tocar a multidão pelos únicos lados que lhe são acessíveis.»

A senhora Émery fitava, muito pensativa, o conde de W***.

«Mas, realmente, meu caro Maximilien, exclamou, o senhor chegará a não mais ousar dizer “bom dia” ou “boa noite” de medo de parecer... da mesma espécie... do comum dos mortais! – confesso que o senhor tem instantes adoráveis e inesquecíveis, e tenho muito orgulho por tê-los inspirado... – Algumas vezes, o senhor fascinou-me com as profundezas de seu coração e doces demonstrações de sua ternura; sim, até não sei dizer que êxtases das quais levo para sempre a estranha e perturbadora lembrança!... Mas, o que quer? O senhor me escapa – com um olhar no qual não posso segui-lo! – E eu jamais serei persuadida que o senhor mesmo sente, de maneira outra que a imaginária, o que faz que os outros sintam. – É por causa disso, Max, que só posso me separar do senhor.

– Eu consinto, pois, em não ser *comum*, mesmo que incorresse no desprezo das pessoas de bem que (talvez com razão) se julgam mais bem organizadas que eu, respondeu o conde. – Todo mundo, aliás, parece-me, hoje,

mais ou menos ter renunciado a sentir o que quer que seja. Espero que haja logo quatrocentos ou quinhentos teatros por capital onde os acontecimentos usuais da vida sendo sensivelmente melhor encenados que na realidade, ninguém mais se dará ao trabalho de viver sua vida. Quem quiser apaixonar-se ou emocionar-se, tomará um assento, será mais simples. Esse meio não será mil vezes preferível, do ponto de vista do bom senso?... – Por que se esgotar em paixões destinadas ao esquecimento?... O que é que não se esquece um pouco no decorrer de um semestre? – Ah! Se a senhora soubesse a quantidade de silêncio que carregamos em nós!... Mas, perdoe-me, Lucienne: são dez horas e meia e eu seria indiscreto em não lembrá-la, depois de sua confiança de há pouco, murmurou Maximilien sorrindo e levantando-se.

– Sua conclusão?... disse ela. – Chegarei a tempo.

– Eu concluo, respondeu Maximilien, que quando um fulano grita, a propósito de nós, batendo no peito como que para distrair-se do vazio que sente em si mesmo: “Ele tem inteligência demais para ter coração!” É bem provável, primeiramente, que o fulano se irritaria ruborizado se lhe respondessem que ele tem “coração demais para ter inteligência!”, o que prova que no fundo nós não escolhemos a pior parte, de acordo com a própria opinião daquele que nos recrimina. Em seguida, observe o que se torna essa frase, sob uma análise atenta? É como se dissessem: “Essa pessoa é por demais bem educada para se dar o trabalho de ter boas maneiras!” Em que consistem as boas maneiras? É o que o vulgar, não mais do que o homem verdadeiramente bem educado, nunca saberá, malgrado todos os códigos de civilidade pueril e honesta. De modo que essa frase exprime, ingenuamente, apenas a inveja instintiva e, por assim dizer, *melancólica* de

algumas naturezas na presença da nossa. O que nos separa, de fato, não é uma diferença: é um infinito.»

Lucienne levantou-se e tomou o braço do senhor de W***.

«Levo de nossa conversa este axioma, disse ela, que por mais contraditórias que pareçam suas palavras ou suas maneiras de ser, algumas vezes, nas circunstâncias terríveis ou felizes de sua existência, elas não provam em nada que os senhores sejam...

– De pedra!...» concluiu o conde com um sorriso.

Eles olhavam passar os veículos iluminados. Maximilien fez sinal a um deles, que se aproximou. Quando Lucienne sentou-se, o jovem rapaz inclinou-se, silenciosamente.

«Até mais ver!», gritou Lucienne, lançando-lhe um beijo.

O veículo afastou-se. O conde seguiu-o com os olhos por algum tempo, como se deve; depois, subindo a avenida, a pé, com o charuto nos lábios, voltou para casa, na rotatória.

Quando ficou sozinho, em seu quarto, sentou-se diante de sua mesa de trabalho, pegou, numa *nécessaire*, uma pequena lixa e pareceu absorvido no cuidado de polir a extremidade das unhas.

Depois, escreveu alguns versos sobre um... vale escocês, cuja lembrança veio-lhe à mente, bem estranhamente, entre os acasos do Espírito.

Depois, cortou algumas folhas de um livro novo, percorreu-as, – e jogou o exemplar.

Duas horas da noite soaram: esticou-se.

«Esse batimento do coração é, verdadeiramente, insuportável!», murmurou ele.

Levantou-se, desceu as cortinas e as tapeçarias, foi em direção a uma escrivaninha, pegou numa gaveta uma pequena pistola «*coup de poing*»⁸, aproximou-se de um sofá, colocou a arma no peito, sorriu, e levantou os ombros fechando os olhos.

Um golpe surdo, abafado pelos cortinados, retumbou; um pouco de fumaça saiu, azulada, do peito do jovem rapaz, que caiu sobre os travesseiros.

Desde essa época, quando perguntam a Lucienne o motivo de suas toaletes sombrias, ela responde a seus amantes, em tom alegre:

“Ah! Que querem os senhores! O preto me cai tão bem!”

Mas, seu leque de luto palpita, então, sobre seu seio, como a asa de uma falena⁹ noturna sobre uma pedra tumulária.¹⁰ (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 642-649, grifos do autor).

⁸ Modelo de pistola americana. Disponível em: <<http://www.kompass-usa.com/annuaire-entreprise-produit/industrie/armes-individuelles-accessoires-53210301-36900.html>>. Acesso em 09 jan. 2009.

⁹ “*Phalène*” é um substantivo feminino em francês, mas segundo Raitt et al. (1986, t.I), Villiers o emprega no masculino da mesma maneira que Musset em “*L'Étoile du soir*”.

¹⁰ Com frequência Villiers emprega frases curtas e uma pontuação abundante que carregam seus contos de um ritmo característico da poesia. Outro recurso poético aqui é a aliteração do sons //, /s/ e /z/ e a assonância da vogal “e”, aberta, fechada, oral ou nasal, que dá ritmo e sonoridade à ação.

3.5 "LA MACHINE À GLOIRE"¹

Apresentação

“Não faremos a Gustave Flaubert a injúria de pensar que ele espera um sucesso de aplausos, tal sucesso teria sido para ele, ao contrário, um real desapontamento [...].²” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.II, p. 460, tradução nossa)³.

La Machine à Gloire foi publicado em duas versões diferentes e anteriores a sua publicação definitiva em 1883 na coletânea *Contes cruels*: em 22 e 29 de março de 1874, em *La Renaissance littéraire et artistique* e, em 5 de abril de 1877, em *La Quinzaine*. São duas versões pré-originais e que apresentam numerosas diferenças do texto da coletânea. Alguns fragmentos manuscritos do autor apontam a intenção de Villiers em desenvolver alguns temas que, depois, renunciou: por exemplo, a apresentação irônica de diversos aparelhos modernos e as infelicidades de seus criadores. (RAITT et.al., 1986).

O texto publicado definitivamente em *Contes cruels* tem, da mesma forma que “*Deux Augures*”, sua origem no fracasso em 1870, no teatro, de sua peça *La Révolte*. Villiers muito refletiu sobre as causas dessa derrota e, certo do sentimento de que a verdadeira arte um dia teria de se impor, direcionou, com freqüência, críticas contra o trabalho dos diretores, a falta de inteligência dos críticos e a ignorância do grande público. Nesse sentido, a instituição da Claque é para ele o

¹ Ver anexo E, volume 2.

² “*Nous ne ferons pas à Gustave Flaubert l'injure de penser qu'il s'attendait à un succès d'applaudissements: un tel succès eût été pour lui, au contraire, d'un désappointement réel [...].*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.II, p. 460).

³ Reveladora da posição do autor quanto ao desejo de glória por parte dos grandes escritores, essa epígrafe introdutória foi extraída do texto de Villiers *Le Candidat*, inserido na coletânea *Chez les passants*, contemporâneo do conto *La Machine à Gloire* e no qual ele discorre sobre a peça flaubertiana e sua apresentação em março de 1874.

símbolo do mau gosto que impede qualquer tentativa de produção original. Ele a faz instrumento da condenação da decadência artística.

A relação que Villiers estabeleceu com a glória no decorrer de sua vida é, entretanto, paradoxal, aos dezesseis anos ele escreveu a Lemercier de Neuville que aos jovens como eles, a glória era necessária, e, mais tarde, ao amigo Mallarmé, confessa que qualquer indivíduo que escreve em busca de renome não é digno de sua posição entre os poetas. Posteriormente, ele opõe os sucessos rotineiros à verdadeira glória e consegue ser coerente, já que acredita que agradar o público burguês do século XIX seria rebaixar-se a seu nível. De fato, secretamente, crê que, um dia, conseguirá se impor pela força de sua genialidade. (RAITT et.al., 1986).

Villiers tem consciência das regras que regem as relações entre o grande público e os dramaturgos de seu tempo: as peças com modelos convencionais podem esperar sucesso e aplausos, contudo, aquelas que se afastam dos costumes e gostos artísticos de seu século estão condenadas ao fracasso. Essa constatação amarga conduz a elaboração do conto e a invenção burlesca ultrapassa a simples sátira e dissimula uma crítica feroz ao século das máquinas e do progresso: por que não mecanizar reações e/ou comportamentos que já estão tão próximos do automatismo?

"A Máquina de Glória"

S.G.D.G.¹

Ao Senhor Stéphane Mallarmé².

Sic itur ad astra³...

Que cochichos por toda parte!... Que animação, misturada a um tipo de obrigação, em todos os rostos! Do que se trata?

Trata-se... Ah! De uma novidade sem igual nos anais recentes da Humanidade.

Trata-se da prodigiosa invenção do barão Bottom, do engenheiro Bathybius Bottom⁴!

A Posteridade se curvará diante desse nome (já ilustre do outro lado do mar), como diante do nome do doutor Grave e de alguns outros inventores, verdadeiros apóstolos do Útil⁵. Que julguem se nós exageramos o tributo de

¹ S.G.D.G é a sigla da expressão «*Sans garantie du Gouvernement*». Patentes com essas iniciais foram expedidas na França até 1968. Em razão do número crescente de invenções, uma lei de 1844, criada com o intuito de regulamentar o grande número de pedidos de patentes, estipulava que os brevês seriam expedidos «sem exame prévio, com riscos e perigos correndo por conta dos requerentes, e sem garantia da realidade, da novidade, do mérito da invenção, ou da fidelidade e da exatidão da descrição», devendo portanto conter a sigla S.G.D.G. Disponível em: <<http://www.guichetdusavoir.org/ipb/index.php?s=e148e0203deb9195ee12ce3a7a214a36&showtopic=17146>>. Acesso em 22 abr. 2008.

² Em carta datada de 20 de março de 1883, Mallarmé (apud BOLLERY, 1962, t. II, p. 41, grifo do autor) exprime seus agradecimentos a esta dedicatória: “*Ah! mon vieux Villiers, je t’admire! Monsieur Stéphane Mallarmé te remercie spécialement*”.

³ Segundo Raitt et al. (t.I, 1986) a epígrafe foi retirada do poema épico de Virgílio A Eneida (canto IX, verso 641): “*Macte nova virtute, puer, sic itur ad astra*”, ou seja, “Coragem, criança, assim se vai aos astros”. Villiers quis provavelmente atribuir o mesmo sentido do texto virgiliano: é dessa forma que uma pessoa torna-se imortal.

⁴ Segundo Raitt et al. (t.I, 1986), a escolha do nome “Bathybius” é sugestiva visto que evoca as profundezas de um abismo, ao contrário do nome “Anastasius” que vigorava na primeira versão do conto e que suscitava uma ascensão. Os prefixos, de origem grega, *bathy-* e *Ana-*, remetem respectivamente a profundo e de baixo para cima (FOUQUET, 1999). Por sua vez, o nome “Bottom” remete, de um lado, a uma superfície inferior, profunda, e, por outro, às nádegas de um indivíduo; é também o nome do tecelão com cabeça de asno de “Sonho de uma noite de verão” de William Shakespeare.

⁵ Com frequência, na obra do autor, o burguês aparece movido por uma crença inabalável nas possibilidades oferecidas pela ciência e dedica uma admiração excessiva aos inventores que são “verdadeiros apóstolos do Útil”.

admiração, de estupor e de gratidão que lhe é devido! O rendimento de sua máquina é a GLÓRIA! Ela produz glória como rosas uma roseira! A máquina do eminente físico fabrica a Glória.

Ela a atribue. Ela a faz nascer de forma orgânica e inevitável. Ela os cobre! Não quiseram tê-la: querem fugir, e ela os persegue.

Em suma, a Máquina-Bottom está, especialmente, destinada a satisfazer aquelas pessoas de um ou outro sexo, ditas Autores dramáticos, que, privadas em seu nascimento (por uma fatalidade inconcebível) dessa faculdade, doravante insignificante, que os últimos literatos se obstinam ainda a aviltar com o nome de *Gênio*, têm, no entanto, orgulho de se oferecer, em troca, as murtas de Shakespeare, os acantos de um Scribe⁶, as palmas de um Goethe e os louros de um Molière. Que homem, esse Bottom! Julguemo-lo pela análise, pela fria análise de seu procedimento, – sob o duplo ponto de vista abstrato e concreto.

Três questões levantam-se *a priori*:

1º O que é a Glória?

2º Entre uma máquina (meio físico) e a Glória (fim intelectual) pode ser determinado um ponto comum que forme sua unidade?

3º Qual é esse meio termo?

Essas questões resolvidas, nós passaremos à descrição do Mecanismo sublime que as envolve com uma solução definitiva.

Começemos.

1º O que é a Glória?

⁶ Ao colocar o nome de Scribe ao lado de Goethe, de Shakespeare e de Molière, Villiers emprega um procedimento de justaposição irônica que utiliza, também, em *Claire Lenoir* e em *“Deux Augures”*.

Se você dirigir semelhante questão a um desses farsantes que se exibem no palco de algum jornal e versado na arte de chacotear as tradições mais sagradas, sem dúvida ele lhe responderá algo assim:

«Uma *Máquina de Glória*, você está dizendo?... De fato, há mesmo uma máquina de vapor? – E a própria glória, é ela outra coisa senão um vapor leve? – um... tipo de fumaça?... uma...»

Naturalmente, vocês darão às costas a esse miserável tolo, cujas palavras não são apenas um ruído da língua contra o céu da boca.

Dirija-se a um poeta, eis o discurso que, mais ou menos, escapará de sua nobre garganta:

«A Glória é a resplandecência de um nome na memória dos homens. Para se dar conta da natureza da glória literária é preciso dar um exemplo.

«Assim, suponhamos que duzentos ouvintes estão reunidos em uma sala. Se vocês pronunciarem, por acaso, diante deles o nome de SCRIBE⁷ (tomemos este nome), a impressão eletrizante que lhes causará esse nome pode, de antemão, ser traduzida pela série das seguintes exclamações (pois todo o mundo atual conhece seu ESCRIBA):

«"Cérebro complicado! Gênio sedutor! – Fecundo dramaturgo. – Ah! sim, o autor de *A Honra e o Dinheiro*?⁸... Ele alegrou nossos pais!

«– Scribe? – Ui!... Peste!!! Oh! Oh!

⁷ Eugène Scribe (1791-1861) é um autor dramático francês cujas comédias e vaudevilles inspiram-se em conflitos sociais e morais de seu tempo. (MAUBOURGET, 1990).

⁸ Cabe lembrar que Scribe não é o autor de *L'Honneur et l'Argent*, mas sim François Ponsard, escritor francês que se rebelou contra o Romantismo e tentou, em suas tragédias, um retorno às regras clássicas (MAUBOURGUET, 1990). Ainda, como podemos observar, ao atacar os autores, Villiers critica, também, os burgueses, visto que fica subentendido que estes não são capazes de distinguir as obras de seus escritores preferidos.

«– Mas!... Que sabe construir uma estrofe! Profundo, com um aspecto risível!... Eis alguém que deixava falarem! Aquela era uma pena digna de crédito! – Grande homem, ganhou seu peso em ouro!*

«– E hábil nos artifícios do Teatro! etc. –“

« Bem.

«Se vocês pronunciarem, em seguida, o nome de um de seus confrades, de... MILTON¹⁰, por exemplo, há razão para se esperar que 1º, a cada duzentas pessoas, cento e noventa e oito nunca terão, certamente, percorrido ou folheado esse escritor, e 2º, que somente o Grande-Arquiteto do Universo pode saber de que modo os dois outros imaginarão tê-lo lido, visto que, para nós, não há, no globo terrestre, mais de cem indivíduos por século (se houver!) capazes de ler o que quer que seja, até mesmo etiquetas de vidros de mostarda.

«Contudo, o nome de MILTON, despertará, no entendimento dos ouvintes, no mesmo minuto, o pensamento dissimulado inevitável de uma obra muito menos interessante, do ponto de vista *positivo*, que a de SCRIBE. – Mas essa reserva oculta será, no entanto, tal, que, atribuindo mais estima *prática* a SCRIBE, a ideia de qualquer paralelo entre MILTON e esse último parecerá (instintivamente e apesar de tudo) como a ideia de um paralelo entre um cetro e um par de pantufas, por mais pobre que tenha sido MILTON, por mais dinheiro que tenha ganho SCRIBE, por mais desconhecido que tenha por tanto tempo permanecido MILTON,

⁹ **Nota do autor:** *Scribe pesava aproximadamente cento e vinte e sete libras, se acreditarmos em um velho frequentador da feira de Neuilly, solenidade durante a qual o poeta dignou-se a se pesar nos Campos Elíseos e sem mirliton (um tipo de flauta rústica). Sua obra estranha tendo rendido aproximadamente dezesseis milhões, vê-se que há uma mais-valia enorme, sobretudo se deduzirmos o peso das roupas e da bengala.

¹⁰ John Milton é um poeta inglês (1608-1674), autor de poemas filosóficos e pastoris cujo mais célebre é o grande poema bíblico “Paraíso Perdido” (1667) (MAUBOURGUET, 1990). Raitt et al. (t.l, 1986) lembram que Villiers admirava o autor inglês e que fragmentos de seu texto aparecem como epígrafes em dois capítulos de *A Eva futura* e em *Claire Lenoir*. Ainda, em seu texto inacabado, “As filhas de Milton”, Villiers representa o gênio pobre e perseguido.

por mais universalmente notório que seja, já, SCRIBE. Resumindo, a *impressão* que deixam os versos, mesmo desconhecidos, de MILTON tendo passado ao próprio nome de seu autor, será, aqui, para os ouvintes, *como se eles tivessem lido MILTON*. De fato, a Literatura propriamente dita não existindo mais que o Espaço puro, o que se lembra de um grande poeta é a *Impressão* dita de sublimidade que ele nos deixou, por e através de sua obra, muito mais que a própria obra, e essa impressão, sob o véu das linguagens humanas, penetra as traduções mais vulgares. Quando esse fenômeno é formalmente constatado a propósito de uma obra, o resultado da constatação chama-se A GLÓRIA!¹¹»

Aí está, resumidamente, o que responderá nosso poeta; nós podemos afirmá-lo de antemão, mesmo no terceiro estado¹², após ter questionado pessoas que se dedicaram à Poesia.

Pois bem! Nós, não hesitaremos em responder, e para concluir, que essa fraseologia, pela qual perpassa uma vaidade monstruosa, é tão vazia quanto o tipo de glória que ela preconiza! – A impressão? – O que é isso? – Somos imbecis?... É preciso examinar, com uma simplicidade sincera e, nós mesmos, o que é a Glória! – Nós queremos fazer uma investigação legal da Glória. Aquela da qual acabam de nos falar, ninguém, entre as pessoas honoráveis e verdadeiramente sérias, se preocuparia em adquirir, nem mesmo em suportar! Se lhe oferecessem de ser retribuído por isso! – Esperamos, pelo menos, pela sociedade moderna.

¹¹ Raitt et al. (t.l, 1986) ressaltam que, em manuscritos provavelmente destinados a *A Eva futura*, essa profunda e peculiar definição da glória reaparecerá.

¹² *Le tiers état* ou, em sua forma elíptica, *le tiers*, sob o Antigo Regime, representa a fração da população que não pertence nem à nobreza nem ao clero (FOUQUET, 1999).

Vivemos em um século de progresso no qual, – empregando, precisamente, a expressão de um poeta (o grande Boileau), – um *gato* é um GATO¹³.

Conseqüentemente, e cientes da experiência universal do Teatro moderno, nós afirmamos que a Glória se traduz por sinais e manifestações sensíveis para todo mundo! E não por discursos ociosos, mais ou menos solenemente pronunciados. Nós somos daqueles que nunca esquecem que um tonel vazio ressoa sempre melhor que um tonel cheio¹⁴.

Em suma, nós constatamos e afirmamos que quanto mais uma obra dramática sacode o torpor público, provoca entusiasmos, arranca aplausos e faz barulho a sua volta, mais os louros e murtas a cercam, mais ela esparrama lágrimas e arranca gargalhadas, mais exerce – por assim dizer, à força –, uma ação sobre a multidão, mais *se impõe*, enfim, – mais reúne, por isso mesmo, os sintomas ordinários da obra-prima e mais ela merece, conseqüentemente, a GLÓRIA. Negar isso seria negar a evidência. Não se trata aqui de contestar, mas de basear-se em fatos e coisas estáveis; nós invocamos a consciência do Público, o qual, graças a Deus, não se contenta mais em apenas falar. E estamos certo que ele tem, aqui, nossa opinião.

¹³ Ao inspirar-se na célebre frase de Boileau (apud RAITT ET AL., t.I, 1986, p. 1360) – “Eu chamo um gato de um gato e Rolet de velhaco” (“J' appelle un chat un chat, et Rolet un fripon”) –, Villiers transfere para seu texto a mesma indignação expressa pelo poeta ao fazer alusão à má índole do Procurador do Parlamento de Paris, condenado ao desterro em 1681 e cujo nome tornou-se sinônimo de patifaria. Cabe ressaltar, ainda, que o riso presente na obra villieriana tem suas raízes em ridentes tais como Rabelais, Voltaire, Molière, Swift, Boileau, que riram de todos os cancos da sociedade e para quem o riso tornou-se uma faculdade de espírito e um instrumento a serviço de uma causa (MINOIS, 2003).

¹⁴ Encontramos com frequência no texto de Villiers pseudo-aforismos que são verdadeiros mecanismos linguísticos para a expressão sutil de sua ironia para com aqueles que supostamente seriam detentores dos sábios conhecimentos respaldados pela Ciência.

Sendo assim, há um acordo possível entre os dois termos (aparentemente incompatíveis) desse problema (à primeira vista insolúvel): *Uma pura máquina proposta como meio de atingir, infalivelmente, um objetivo puramente intelectual?*¹⁵

Sim!...

A Humanidade (é preciso confessar), anteriormente à absoluta descoberta do barão, já havia até mesmo encontrado alguma coisa similar; mas era um meio termo em estado rudimentar e irrisório: era a infância da arte! O balbuciar! – Esse meio termo era o que chamamos ainda em nossos dias, na terminologia do teatro, de a «Claque¹⁶».

Com efeito, a Claque é a máquina feita com humanidade, e, por consequência, perfectível. Toda glória tem sua claque, isto é, sua *sombra*, seu lado de fraude, de mecanismo e de nada (pois o Nada está na origem de todas as coisas), que poderíamos nomear, em geral, de a *astúcia*, a intriga, o *savoir-faire*, a Propaganda.

¹⁵ A obra de Villiers se caracteriza, também, pela ambivalência da relação que o autor estabelece com a ciência. Há um certo fascínio pelo desenvolvimento científico e pelas aplicações técnicas de sua época, como se estes pudessem caminhar ao lado de suas exigências metafísicas. Artíficos científicos, como Hadaly, a androide de *L'Ève future*, a máquina que produz glória de "*La Machine à Gloire* e o aparelho para análise do último suspiro de "*L'Appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir*", parecem querer ilustrar as possibilidades materiais da ciência, mas, também, os poderes ocultos da mente, como ilustra em *L'Ève future*: "Uma parte estava proposta, cuja estratégia era, cientificamente, um espírito" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t I, p.838, tradução nossa). Malgrado a ironia contra a ciência positivista, em "*La Machine à Gloire*", a invenção do engenheiro Bottom, está longe de desviar o homem do imaginário; paradoxalmente, ela pode oferecer um acesso privilegiado ao infinito e ao ideal ao conciliar o aparato técnico, material, e uma "*énergie d'esprit*".

¹⁶ É ativo o papel da Claque no século XIX e muitos profissionais fizeram história. Os chefes dessa instituição eram, de certo modo, funcionários investidos de uma carga lucrativa e tradicional: eles recebiam um certo número de entradas gratuitas as quais distribuía a seus "operários". A se notar que vários escritores, antes de Villiers, abordaram as atividades da Claque, entre eles, Balzac, em *Illusions perdues*, e Émile Souvestre, em *Le monde tel qu'il sera*. (RAITT ET AL., t.I, 1986).

A Claque teatral é apenas uma sua subdivisão. E quando o ilustre chefe de serviço do Teatro da Porte-Saint-Martin¹⁷, no dia de uma primeira representação, disse a seu diretor inquieto: «Enquanto restar na sala um desses *patifes de pagantes*, eu não respondo por nada!» Ele provou que compreendia a confecção da Glória! – Ele pronunciou palavras verdadeiramente imortais! E sua frase toca como um facho de luz.¹⁸

Oh milagre!... Foi sobre a Claque, – foi sobre ela, digamos, e não sobre outra coisa –, que Bottom abaixou poderosamente seu olhar de águia! Pois o verdadeiro grande homem nada exclui: serve-se de tudo ultrapassando o resto.

Sim! O barão regenerou-a, ou, ao menos, inovou-a, e ele a fará, enfim, sancionar, para empregarmos a própria expressão dos jornais.

Quem então, sobretudo entre o grande público, penetrou os mistérios, os recursos infinitos, os abismos de engenhosidade desse Proteu, dessa hidra, desse Briareu¹⁹ que chamam de CLAQUE?

¹⁷ *L'Opéra de la Porte Saint-Martin* foi inaugurada em 1781, por uma decisão da Rainha Marie-Antoinette. A construção pelo arquiteto Lenoir foi realizada em dois meses apenas: a primeira pedra foi colocada no dia 26 de agosto e sua inauguração oficial, na presença da Rainha, ocorreu em 26 de outubro. Depois de alguns anos de esquecimento, a Ópera renasce sob o nome de *Théâtre de la Porte Saint-Martin* e o público parisiense ali se mostrará e aplaudirá espetáculos variados no decorrer de todo o primeiro e segundo Império. Em 1831, torna-se o templo do drama romântico: o sucesso popular é imenso, grandes autores, como Victor Hugo e Alexandre Dumas, apresentam suas melhores peças e os maiores artistas do teatro estão em cena. Infelizmente, construído em dois meses, ele encontrará as cinzas em algumas horas nas chamas da Comuna de Paris. Renascerá apenas dois anos mais tarde em 1873 e retomará seu papel de lugar mítico no espetáculo parisiense. (Disponível em: <<http://www.portestmartin.com>>. Acesso em 09 dez. 2008.).

¹⁸ Essa alusão perniciososa aos diretores do Teatro Saint-Martin justifica-se pelo fato de que a peça teatral de Villiers, *Morgane*, foi recusada pelos diretores do teatro em 1874.

¹⁹ Villiers atribui à claque qualidades que se equiparam àquelas de Proteu, um dos deuses secundários da *Odisséia*, um visionário que se tornou símbolo do inconsciente, se manifesta sob inúmeras formas e se exprime por enigmas. Entre seus poderes, pode ser destacado o de se metamorfozizar e de predizer o futuro. O autor prossegue suas comparações relacionando-a à Hidra, serpente monstruosa cujas setes cabeças renasciam ao serem cortadas e que foi destruída por Hércules. A Hidra tem sangue venenoso e é caracterizada como símbolo dos vícios banais: tudo que por ela é tocado corrompe-se. A comparação de caráter hiperbólico culmina com o emprego de uma figura mitológica monstruosa: Briareu, também chamado Aigaion. Esse gigante era um dos três Hecatônquiros, de cem braços e cinquenta cabeças, filhos de Gaia e Urano, que ajudaram Zeus a derrotar os Titãs. A invencibilidade é um dos traços mais marcantes dos gigantes mitológicos e, no texto de Villiers, a claque, da mesma maneira, pode representar a força e a supremacia dos interesses financeiros. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982).

Há pessoas que, com o sorriso da presunção, poderão achar, com o propósito de nós objetar, que: 1º a Claque desagrada os autores; 2º ela aborrece o público; 3º ela cai em desuso. – Nós vamos, simplesmente, lhes provar, agora mesmo, que, se elas nos dizem coisas semelhantes, elas terão perdido uma oportunidade de se calar e que, talvez, jamais encontrarão, novamente.

1º Um autor entediado com a Claque?... Primeiramente, onde está esse homem? Como se cada autor, no dia de uma *première*, não reforçasse ainda a Claque com seus amigos, tanto quanto pudesse, recomendando-lhes «cultivar o sucesso». Ao que os amigos, muito orgulhosos dessa cumplicidade (meu Deus! Bem inocente), respondem, invariavelmente, piscando os olhos e mostrando suas boas grandes mãos francas: «Conte com nossos batedores.»

2º O público aborrecido pela Claque?... – Sim, e com muitas outras coisas que ele suporta, no entanto! Não está ele destinado ao perpétuo enfado de tudo e dele próprio? A prova está em sua própria presença no Teatro. Ele está ali para tratar de se distrair, o infeliz! E para tentar fugir dele próprio! De modo que dizer isso, é no fundo, nada dizer. O que significa para a Claque que o público esteja enfadado? Ele a sustenta, a remunera e se persuade que ela é necessária, «ao menos para os atores». Continuemos.

3º A Claque caiu em desuso? – Simples pergunta: Quando foi ela mais próspera? – É necessário forçar o riso? Nas passagens que querem ser espirituosas mas falham, ouve-se, de repente, na sala, o pequeno sussurro de um riso abafado e contido, como aquele que contrai um diafragma sobrecarregado pela embriaguez de uma impressão cômica irresistível. Esse pequeno ruído basta, por vezes, para motivar uma sala inteira. É a gota de água que faz transbordar o copo. E como não se quer ter achado graça, por nada, nem se ter deixado «conduzir» por alguém,

confessa-se que a peça é engraçada e *divertiu*: e basta. O senhor que fez esse barulho custa²⁰ apenas um Napoleão²¹. – (A Claque.)

Seria o caso de emitir até a ovação algum murmúrio aprovativo que escapou, por infelicidade, ao público? Roma²² está sempre lá. Há o «Uau-Uau».

O «Uau-Uau» é o Bravo conduzido ao paradoxismo; é um abreviativo arrancado pelo entusiasmo, quando extasiado, contente, com a laringe oprimida, não se pode mais pronunciar da palavra italiana «bravo» senão o grito gutural «Uau-Uau». Começa, suavemente, pela própria palavra *bravo*, articulada, vagamente, por duas ou três vozes: depois cresce, torna-se *brao*, depois engrossada por todo o público trepidante e conduzido até o grito definitivo «Bra-Uau-Uau»; o que é quase um latido. Aí está a ovação. Custo: três moedas de ouro no valor de vinte francos cada uma... – (Ainda a Claque!)

Seria o caso de, em um jogo desesperado, desviar o touro e distrair sua cólera? O *Senhor do buquê* apresenta-se. Eis do que se trata. No meio de um trecho fastidioso que recita a primeira atriz, assustada com o silêncio de morte que reina na sala, um senhor, perfeitamente bem vestido, a luneta nos olhos, debruça-se para frente em um camarote, lança um buquê no palco, depois, as duas mãos estendidas e longas, aplaude com barulho e lentidão, sem se preocupar com o silêncio geral nem com a fala que ele interrompe. Essa manobra tem por objetivo comprometer a *honra* da atriz, fazer sorrir o Público, sempre ávido do *Galhofeiro!*... O Público, de

²⁰ Raitt et al. (t.I, 1986) lembram que Émile Drougard ressaltou que Henri Monnier nas *Mémoires de Joseph Prudhomme* destaca o papel do chefe estimulador de riso (*chatouilleur en chef*) e que Villiers, em *Claire Lenoir*, a ele faz alusão. Esse encarregado de provocar o riso no teatro “é um funcionário que é comumente colocado sob o lustre, e está rodeado de aproximadamente quarenta indivíduos encarregados de conduzir o espectador pouco a pouco a um estado de alegria satisfatória”. (MONNIER, apud RAITT ET AL., t.I, 1986, p. 1361).

²¹ Moeda de ouro de 20 francos com a efígie de Napoleão I ou Napoleão III (FOUQUET, 1999).

²² Os manifestantes designados para aclamar os efeitos e as tiradas dos discursos eram chamados de «Romanos». O nome lembra os soldados de Nero que eram também encarregados de extrair aplausos do público.

fato, pisca os olhos. Aponta-se a coisa para seu vizinho fingindo «saber»; olham, alternadamente, o senhor e a atriz: o público diverte-se com o embaraço da jovem. Em seguida, a multidão se retira, um pouco consolada, pelo incidente, da estupidez da peça. E vai-se às pressas, novamente, ao teatro, na esperança de uma confirmação do acontecimento. – Conclusão: meio-sucesso para o autor. – Custo: alguns trinta francos, sem incluir as flores. – (Sempre a Claque.)

Terminaremos um dia se quiséssemos examinar todos os recursos de uma Claque bem organizada? – Mencionemos, todavia, para as peças ditas «de galhofa» e os dramas de emoções, os Gritos de mulheres assustadas, os Soluços abafados, as Verdadeiras Lágrimas comunicativas, as Risadinhas bruscas, e logo contidos, do espectador que compreende depois dos outros (um escudo de seis libras) – os Rangidos de caixas de rapé com generosas profundezas às quais o homem emocionado recorre, os Urros, Sufocações, Bis, Chamadas, Lágrimas silenciosas, Ameaças, Novos pedidos de bis, Marcas de aprovação, Opiniões expressas, Coroas, Princípios, Convicções, Tendências morais, Ataques de epilepsia, Partos, Assobios, Suicídios, Barulhos de discussões (a Arte pela Arte, a Forma, a Ideia), etc., etc. Basta. O espectador acabaria por imaginar, ele mesmo, parte da Claque, contra sua vontade (o que é, aliás, a absoluta e incontestável verdade); mas é bom, a esse respeito, deixar uma dúvida em sua mente.

A última palavra da Arte é proferida quando a Claque em pessoa grita: «abaixo à Claque!...» Depois acaba por parecer ela própria seduzida e aplaude no final da peça, como se fosse o Público real e como se os papéis tivessem invertido; é ela, então, que atenua as exaltações por demais ardentes e faz restrições.

Estátua viva, sentada, em plena luz, no meio do público, a Claque é a constatação oficial, o símbolo confesso da incapacidade na qual se encontra a

multidão em discernir, por ela mesma, o valor do que ouve. Em suma, a Claque está para a Glória dramática, como as Carpideiras estavam para a Dor.

Agora, é o caso de gritar, com o mágico de *As Mil e uma Noites*²³: «Quem quer trocar lâmpadas velhas por novas?»²⁴ Seria o caso de encontrar uma máquina que fosse para a Claque o que a estrada de ferro é para o coche e preservasse a Glória dramática dessas condições de versatilidades e de acasos das quais ela provém às vezes. Seria o caso, – primeiramente, de substituir os lados imperfeitos, eventuais, arriscados, da Claque simplesmente humana e de aperfeiçoá-los pela absoluta certeza do puro Mecanismo; – em seguida, e estava, aqui, a grande dificuldade! (e despertar seguramente) na ALMA pública o sentimento graças ao qual as manifestações de glória bruta da Máquina estariam aceitas, sancionadas e ratificadas como *moralmente* válidas pelo próprio Espírito da Maioria. Aí, era somente, o meio termo.

Uma vez mais, isso parecia impossível. O barão Bottom não recuou diante dessa palavra (que deveria ser, uma vez por todas, riscada do dicionário), e doravante, com sua Máquina, mesmo que o ator não tivesse mais memória que um elefante, que o autor fosse a Estupidez em pessoa e que o espectador fosse surdo como uma porta, seria um verdadeiro triunfo!

Falando claramente, a Máquina, é a própria sala. Adapta-se a ela. É sua parte constitutiva. Está por ali difundida, de modo que qualquer obra, dramática ou não, se torna, quando ali entra, uma obra-prima. A economia de uma sala tal como é

²³ Segundo Raitt et al. (t.l, 1986), essa referência a *Aladim ou a Lâmpada maravilhosa* será retomada, em uma epígrafe, em *A Eva futura*. Notemos que a referida epígrafe aparece no sétimo capítulo do segundo livro cujo sugestivo título é “Viva! Os Sábios vão rápido!” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 153).

²⁴ Essa intertextualidade traz ao texto de Villiers a mesma dúvida suscitada no conto árabe e instigadora de chacotas: Que louco com um cesto cheio de lâmpadas novas quer trocá-las por velhas ao invés de vendê-las?

concebida, de acordo com aquela dos teatros atuais, é sensivelmente modificada. O grande engenheiro fixa o preço, encarrega-se de todos os passos de transformação e deduz, dos direitos dos autores, dez por cento da Claque comum. (Há licenças adquiridas e sociedade em *commodities* estabelecidas em Nova York, Barcelona e Viena.)

O custo da Máquina, para sua adaptação a uma sala média, não é muito dispendioso; apenas os primeiros custos são bastante importantes, a manutenção de um aparelho bem condicionado não é onerosa. Os detalhes mecânicos, os meios empregados são simples como tudo o que é verdadeiramente belo. É a ingenuidade do gênio. Parece um sonho. Difícil compreender! Morde-se a ponta do indicador abaixando os olhos com faceirice. – Assim, os pequenos amores dourados e róseos dos camarotes, as cariátides dos proscênios²⁵, etc., são multiplicados e esculpidos quase por toda parte. É em suas bocas precisamente, orifícios de fonógrafos²⁶, que são colocados os furinhos a fole que, movidos pela eletricidade, proferem os Uau-Uau, ou os Gritos, os «Fora, a cabala!²⁷», os Risos, os Soluços, os Bis, as Discussões, Princípios, Ruídos de tabaqueiras, etc., e todos os Ruídos públicos APERFEIÇOADOS. Os Princípios, sobretudo, diz Bottom, são garantidos.

Aqui a Máquina complica-se insensivelmente, e a concepção torna-se cada vez mais profunda; as tubulações de gás de iluminação são alternadas por

²⁵ Parte anterior dos palcos dos teatros, junto à ribalta. (HOUAISS, 2001).

²⁶ O primeiro fonógrafo de Edison foi apresentado em Paris somente em março de 1878 e as primeiras versões do conto datam de 1874 e 1877. (RAITTET AL., 1986). Villiers desenvolverá de forma excepcional suas reflexões a respeito desse instrumento em *Eva futura* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001) por meio da personagem Thomas Alva Edison, *the phonograph's papa*.

²⁷ Um complô ou ação combinada pela qual, nos círculos editoriais ou teatrais, se consegue determinar o sucesso ou fracasso de alguma obra, peça ou artista. (HOUAISS, 2001).

outras tubulações, as dos gases hilariantes e dacriopeus²⁸. Os camarotes são mecanizados, no interior: eles contêm invisíveis pegadores de metal – destinados a despertar, se necessário, o Público – e munidos de buquês e de coroas. Bruscamente, eles juncam o palco de murtas e louros, com o nome do Autor escrito com letras de ouro. Sob cada um dos assentos, poltronas de orquestra e de camarote, doravante, aderentes ao assoalho, está dobrado (por assim dizer posteriormente) um par de mãos muito belas, em madeira de carvalho, construídas de acordo com as gravuras de Desbarolles²⁹, esculpidas em vazador³⁰ e recobertas de luvas em couro duplo de vitela-palha para completar a ilusão. Seria supérfluo indicar, aqui, sua função. Essas mãos são escrupulosamente modeladas sobre o fac-símile dos padrões os mais célebres, a fim de que a *qualidade* dos aplausos seja melhor. Assim, as mãos de Napoléon, de Marie-Louise, de madame de Sévigné, de

²⁸ Que provoca lágrimas (HOUAISS, 2001); o mesmo que lacrimogêneo. Villiers emprega a palavra *dacryphore* que não existe em francês, no entanto, no português, encontramos o termo que equivaleria àquele escolhido pelo autor.

²⁹ Adolphe Desbarolles (Paris 1804 – 1886) era amigo do ocultista Eliphas Lévi, e até hoje suas obras sobre a quiromancia são consideradas referências. (Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Adolphe_Desbarolles>. Acesso em: 15 dez. 2008). Sua obra *Les Mystères de la main révélés et expliqués* (1859) teve um grande sucesso em seu tempo e Villiers dela inspirou-se também para compor os traços físicos e até mesmo morais de Bonhomet, principal personagem de *Claire Lenoir* (RAITT ET AL, t. II, 1986). Reproduzimos aqui um excerto desse retrato do tipo saturniano elaborado por Villiers (1986, t.II, p. 146-147): «*Physiquement, je suis ce que, dans le vocabulaire scientifique, on appelle «un Saturnien de la seconde époque.» J'ai la taille élevée, osseuse, voûtée, plutôt par fatigue que par excès de pensée. L'ovale tourmenté de mon visage proclame des tablatures, des projets; sous d'épais sourcils, deux yeux gris, où brillent, dans leurs caves, Saturne et Mercure, révèlent quelque pénétration. Mes tempes sont luisantes à leurs sommets: cela dénonce que leur peau morte ne boit plus les convictions d'autrui: leur provision est faite. – Elles se creusent, aux côtés de la tête, comme celles des mathématiciens. Tempes creuses, creusets! Elles distillent les idées jusqu'à mon nez qui les juge et qui prononce. Mon nez est grand, d'une dimension même considérable, – c'est un nez à la fois envahisseur et vaporisateur. Il se busque, soudain, vers le milieu, en forme de coup-de-pied, – ce qui, chez tout autre individu que moi, signalerait une tendance vers quelque noire monomanie. Voici pourquoi le Nez, c'est l'expression des facultés du raisonnement chez l'homme; c'est l'organe qui précède, qui éclaire, qui annonce, qui sent et qui indique. Le nez visible correspond au nez impalpable, que tout homme porte en soi en venant au monde. Si donc, dans le cours d'un nez, quelque partie se développe, imprudemment, au préjudice des autres, elle correspond à quelque lacune de jugement, à quelque pensée nourrie au préjudice des autres. Les coins de ma bouche pincée et pâle ont les plissements d'un linceul. Elle est assez rapprochée du nez pour en prendre conseil avant de discourir à la légère et, suivant le dictionnaire, comme une corneille qui abat des noix.»*

³⁰ Instrumento próprio para furar ou recortar o couro e outros materiais de várias formas e tipos de acabamento. (HOUAISS, 2001).

Shakespeare, de Du Terrail, de Goethe, de Chapelain, e do Dante³¹, decalcadas dos desenhos das primeiras obras de quiromancia, foram escolhidas, de preferência, como estalão e tipos gerais confiados ao modelador.

Ponteiras de bengalas (nervos de boi e madeira de lei), saltos de borracha aquecida, ferrados com fortes pregos, estão dissimulados nos próprios pés de cada assento; movidos por molas espiraladas, destinam-se a bater, alternada e rapidamente, no assoalho durante as ovações, chamadas e tripúdios. À mínima interrupção da corrente dos eletroímãs, o abalo colocará tudo em movimento, com uma conjunção tal – que jamais, na memória da Claque, se ouviu igual; tudo desmoronará em aplausos! E a Máquina é tão poderosa que, se necessário, poderia, *literalmente*, fazer desabar a própria sala. O autor seria enterrado em seu triunfo, semelhante ao jovem *captal*³² de Buch depois do ataque de Ravena³³ e que todas as mulheres prantearam. É um trovão, uma salva, uma apoteose de aclamações, de gritos, de *bravi*, de opiniões, de Uau-Uau, de ruídos de todos os gêneros, mesmo inquietantes, de espasmos, de convicções, de trepidações, de ideias e de glória, estourando de todos os lados ao mesmo tempo, nas passagens mais fastidiosas ou nas mais belas da peça, sem distinção. Não há mais riscos possíveis.

E acontece então, aqui, o fenômeno magnético inegável que sanciona essa algazarra e que lhe dá valor absoluto; esse fenômeno é a justificação da *Máquina-de-Glória*, que, sem ele, seria quase uma mistificação. – Ei-lo: está aí o grande ponto, o traço inédito, o raio deslumbrante e genial da invenção de Bottom.

³¹ Um outro procedimento semelhante à justaposição cômica utilizada por Villiers anteriormente é aqui empregado, ele enumera conjunta e ironicamente autores célebres e sem talento.

³² Chefe militar na Idade Média, na Gascônia e na Guiana. (MAUBOURGUET, 1990).

³³ O jovem de vinte e três anos, Gaston de Foix, duque de Nemours, sobrinho de Luís XII, morreu na Batalha de Ravena em 1512. (RAITT ET AL., t.I, 1986).

Rememoremos, antes de tudo, para captar bem a ideia desse gênio, que os particulares não gostam de afrontar a Opinião pública. O característico de cada uma de suas almas é de estar convencida, *apesar de tudo*, desse axioma, desde o berço: Esse homem TERÁ SUCESSO: então, a despeito dos tolos e dos invejosos, é um espírito glorioso e capaz. Vamos imitá-lo se pudermos, e estejamos de seu lado, a qualquer preço, nem que seja para não ter aparência de um imbecil.»

Eis o raciocínio escondido, não é verdade, na própria atmosfera da sala.

Agora, se a Claque infantil da qual desfrutamos basta, hoje, para conseguir os resultados de sedução que assinalamos, o que acontecerá com a Máquina, dado esse sentimento geral? – Se o Público já os aceita, sabendo muito bem o engano dessa máquina humana, a Claque os colocará à prova, tanto mais que eles serão inspirados, desta vez, por uma VERDADEIRA máquina: o Espírito do século, não esqueçamos, está para as máquinas.

O espectador, por mais frio que possa ser, ao ouvir o que se passa a seu redor, deixa-se bem facilmente levar pelo entusiasmo geral. É a força das coisas. Logo ele aplaudirá extasiado e sem hesitar. Tem, como sempre, a opinião da maioria. E faria, então, mais barulho que a própria Máquina, se ele pudesse, com *medo de ser notado*.

De modo – e eis a solução do problema: um meio físico realizando um objetivo intelectual – que o sucesso torna-se uma *realidade!*... que a GLÓRIA passa *verdadeiramente* na sala! E que o lado ilusório do Aparelho-Bottom desaparece, fundindo-se, realmente, no resplendor do Verdadeiro!

Se a peça fosse de um simples *agota*³⁴ ou de um pedante qualquer de tal forma babão que a audição, mesmo de uma única cena, fosse impossível, – para precaver-se de qualquer risco os aplausos não cessariam do levantar ao cair das cortinas.

Não há resistência possível! Se necessário, poltronas seriam adaptadas para os poetas reconhecidos e convencidos de genialidade, para os rebeldes, em uma palavra, e a Cabala: a pilha, enviando sua descarga aos braços das poltronas suspeitas, faria aplaudirem *à força* seus ocupantes. As pessoas diriam: «Parece que é muito belo já que *Eles próprios* são OBRIGADOS a aplaudir.»

Inútil acrescentar que se estes últimos fizessem um dia (graças à intempestiva intervenção, – é preciso tudo prever, – de alguns chefes de Estado mal avisados) representar também suas «obras», sem cortes, colaboradores iluminados nem intromissões diretórias, – a Máquina, por uma retroversão derivada da inesgotável e verdadeiramente providencial invenção de Bottom, saberia vingar as pessoas comuns. Isto é, ao invés de cobrir de glória, desta vez, ela vaiaria, berraria, assobiaria, daria coices, coaxaria, latiria e afrontaria tanto a «peça», que seria impossível distinguir nela uma pérfida palavra! Jamais, desde a famosa noite do *Tannhäuser*³⁵ na Ópera de Paris³⁶ não se ouvira coisa parecida. Dessa maneira, a boa fé das pessoas *de projeção* e sobretudo da Burguesia não seria surpresa, como acontece, infelizmente! Muito frequentemente. O aviso seria dado, imediatamente, como outrora, no Capitólio, na ocasião do ataque dos gauleses. – Vinte Androides^{*37}

³⁴ Inúmeras pesquisas confirmaram o que foi ressaltado por Raitt et al. (t.l., 1986): essa palavra não consta em qualquer dicionário e também não aparece em outros momentos no texto villieriano.

³⁵ Ópera de Richard Wagner em três atos com quatro versões entre 1845 e 1875. Uma de suas passagens célebres é o coro dos peregrinos. (MAUBOURGUET, 1990).

³⁶ Duvida-se que Villiers tenha assistido o famoso fracasso do *Tannhäuser* em 1861, mesmo que dela tenha contado uma divertida história a Léon Bloy. (RAITT ET AL., t.l., 1986)

³⁷ **Nota do autor:** *Autômatos eletro-humanos, que dão, graças ao conjunto das descobertas da ciência moderna, a ilusão completa da Humanidade.

saídos dos ateliês de Edison³⁸, com aparência digna, sorriso discreto e astuto, o broche escolhido na lapela, estão presos à Máquina: em caso de ausência ou de indisposição de seus *modelos*, seriam distribuídos nos camarotes, com atitudes de desprezo profundo que dariam o tom aos espectadores. Se, extraordinariamente, estes últimos tentassem se rebelar e querer ouvir, os autômatos gritariam: «Fogo!», o que conduziria a situação a uma mortífera confusão de sufocação e de clamores *reais*. A «peça» não se reergueria.

Quanto à crítica, não é necessário preocupar-se. Quando a obra dramática fosse escrita por pessoas recomendáveis, por pessoas sérias e influentes, por notabilidades consequentes e de peso, a Crítica – à parte alguns *puros* insociáveis e cujas vozes, perdidas no tumulto, somente reforçariam a algazarra, – seria totalmente conquistada: ela se igualaria em energia com o Aparelho-Bottom.

Aliás, os Artigos críticos confeccionados antecipadamente dependem também da Máquina: sua redação é simplificada por uma triagem de todos os velhos clichês, revestidos e como novos, que são lançados por empregados-Bottom a exemplo dos moinhos de orações dos chineses³⁹, nossos precursores em todas as coisas do Progresso^{*40}.

O Aparelho-Bottom reduz, mais ou menos da mesma maneira, o trabalho da Crítica: ele poupa assim muitos suores, muitos erros de gramática elementar, muitas divagações e muitas frases vazias que o vento leva! – Os folhetinistas,

³⁸ A referência aos Androides de Edison foi acrescentada em 1883 quando a primeira versão de *A Eva futura* já tinha sido publicada. (RAITT ET AL, t.I, 1986).

³⁹ O moinho de orações é um instrumento sagrado dos budistas tibetanos. Composto por um cilindro côncavo que contém uma fórmula sagrada escrita em um pedaço de pano ou de papel, ele gira em torno de um eixo. Cada volta no cilindro equivale a uma prece. (FOUQUET, 1999).

⁴⁰ **Nota do autor:** *Esse moinho compõe-se de um pequeno cilindro que o devoto faz girar e de onde escapam mil pequenos papéis impressos contendo longas preces. De modo que um único homem diz mais, em um minuto, que todo um convento em um ano, – a intenção é tudo. (Nota do autor).

amantes do *dolce far niente*⁴¹, poderão tratar com o Barão em sua chegada. O segredo mais inviolável está assegurado, em caso de um pueril amor-próprio. Há um preço fixo, marcado em cifras conhecidas, no alto dos artigos; é tanto por palavra de mais de três caracteres. Quando o artigo é glorioso para o signatário, a glória se paga à parte.

Como regularidade de linhas, como *olho*, como lógica estrita e como mecânica filiação de ideias, esses artigos têm, em relação aos artigos feitos à mão, a mesma e incontestável superioridade que, por exemplo, os trabalhos de uma máquina de costura têm sobre aqueles da antiga agulha.

Não há comparação! O que são as forças de um homem, hoje, diante daquelas de uma máquina?

É sobretudo após a queda do drama de um grande poeta que os benefeitos efeitos desses Artigos-Bottom seriam apreciáveis!

Ali estaria, como se diz, o golpe de misericórdia!... Como escolha e limpeza das mais decrépitas, tortuosas, repugnantes, caluniosas e insípidas vulgaridades, cacarejadas na saída do esgoto natal, esses Artigos não deixariam verdadeiramente mais nada a desejar ao Público. Eles estão totalmente prontos! Eles dão uma ilusão completa.

Acreditar-se-ia, por um lado, estar lendo artigos *humanos* sobre os grandes homens *vivos*, – e, por outro, que acabamento, do verminoso! Que quintessência de abjeção!

Seu aparecimento será, certamente, um dos grandes sucessos deste século. O Barão submeteu alguns de seus espécimes a vários de nossos mais

⁴¹ Escolhemos para a tradução da expressão empregada por Villiers, *doux farniente*, a expressão italiana comumente utilizada no português do Brasil e que exprime o ócio prazeroso e relaxante (HOUAISS, 2001).

espirituais críticos: eles suspiravam e deixavam cair a pena com admiração! Isso destila, a cada vírgula, aquela impressão de quietude que emana, por exemplo, daquelas palavras deliciosas, que, – abanando-se negligentemente com seu lenço de renda , – o marquês de D***⁴², diretor da *Gazeta do Rei*, dizia a Luís XIV: «Sir, se enviássemos um caldo ao grande Corneille que está morrendo?... »

A câmara geral do Grande-Teclado da Máquina é instalada sob a escavação chamada, no teatro, *Caixa do ponto*⁴³. Ali se mantém o Preposto; o qual deve ser um homem seguro, de uma honorabilidade comprovada e tendo o exterior digno de um guarda de rua, por exemplo. Ele tem nas mãos os interruptores e os comutadores elétricos, os reguladores, as sondas, as chaves dos condutores dos gases proto e bióxido de azoto, eflúvios amoníacos e outros, os botões de mola das alavancas, bielas e roldanas. O manômetro marca tanto de pressão, tanto de quilogramas–metros de imortalidade. O medidor soma e o Autor-dramático paga sua fatura, que lhe apresenta uma jovem beldade, vestida de Celebridade e envolta por uma auréola de trombetas. Esta entrega então ao Autor, sorrindo, em nome da Posteridade, e sob os clarões de fogos e artifício oliva, cor da Esperança, entrega-lhe, digamos, a título de oferenda, um busto semelhante, garantido, aureolado e laureado, totalmente em aglomerado de cimento (Sistema Coignet⁴⁴). Tudo isso pode ser feito antecipadamente! Antes da representação!!!

Se o autor insistisse para que sua glória fosse não somente presente e futura, mas fosse, até mesmo, *passada*, o Barão previu tudo: a Máquina pode obter

⁴² Para Raitt et al. (t.I, 1986), Villiers refere-se, talvez, ao marquês de Dangeau, redator do jornal da corte de Luís XIV a partir de 1684.

⁴³ O ponto, na terminologia teatral, é o profissional que sopra as palavras para os atores e a caixa do ponto é o local onde ele trabalha, quando em cena.

⁴⁴ F. Coignet, engenheiro de Pontes e Calçamentos, na época, acabara de criar um procedimento de aglomerados de cimento que foram empregados em importantes trabalhos na capital francesa: muros de sustentação do Trocadéro; esgotos, etc. (RAITT ET AL. t.I, 1986).

resultados retroativos. De fato, condutores de gases hilariantes, habilmente distribuídos nos cemitérios de primeira categoria, devem, toda noite, fazer sorrir, à força, os ancestrais em seus túmulos.

No que se refere ao lado prático e imediato da invenção, os orçamentos foram escrupulosamente efetuados. O preço de transformação do *Grand-Théâtre*, em Nova York, em sala séria, não excede quinze mil dólares; o de *La Haye*, o Barão garantiria mediante dezesseis mil coroas; Moscou e São Petersburgo estariam aptas mediante quarenta mil rublos, aproximadamente. Os preços, para os teatros de Paris, não estão ainda fixados, Bottom quer ir pessoalmente ao locais para uma boa avaliação.

Em suma, pode-se afirmar doravante que o enigma da Glória dramática moderna, – tal como a concebem as Pessoas de simples bom senso –, acaba de ser resolvido. Ela está agora, A SEU ALCANCE. Essa Esfinge encontrou seu Édipo⁴⁵.

⁴⁵ **Nota do autor:** *Falou-se, recentemente, de uma adaptação dessa curiosa máquina para a Câmara dos deputados e para o Senado. Mas é apenas um boato. Com todas as reservas. Os Uau-Uau seriam substituídos por «Muito bem!», «Sim! Sim!», «Aos votos!», «O senhor mentiu!...», «Não! Não!», «Eu peço a palavra!...», «Continuem!», etc.– Enfim, o necessário.

3.6 "L'INCONNUE"¹

Apresentação

O conto "*L'Inconnue*" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 710-721), publicado em junho de 1876, em *Le Spectateur*, e, posteriormente, em 31 de julho de 1879, em *L'École des femmes*, sofrerá, como a maior parte dos contos, algumas alterações antes de ser incluído na versão definitiva da obra publicada em 1883. Depois de ter, em sua segunda publicação, acentuado alguns aspectos sensuais, Villiers, para a publicação em 1883, voltou a sua primeira edição na qual efetuou algumas modificações por razões somente literárias e, com relação às expressões mais intensas da segunda, atenuou-as com a intenção de não chocar suas leitoras. Manuscritos revelam que, inicialmente, o autor, também, deixara-se conduzir mais profundamente por seu culto e admiração nostálgica por Malibran. (RAITT et al., 1986, t. I).

"*L'Inconnue*" retrata uma emocionante história de amor que em sua simplicidade aparente destaca a trajetória de um amor: o encontro, o reconhecimento, o amor desperto e a separação. Entretanto, Villiers transfigura essa banalidade aparente, incorporando a seu texto elementos que revelam uma verdadeira tragédia humana: Por que seres que se reconhecem de imediato não conseguem viver juntos?

De fato, atrás dessa bela história de identificação, o autor, em suas meditações, de certa forma obscuras, revela-nos uma filosofia da existência humana

¹ Ver anexo F, volume 2.

assustadora. Primeiro, porque vemos aparecer a ideia de que todos os discursos são frases já ouvidas, ideias recebidas. Em seguida, porque coloca em causa questões como a frivolidade e o egoísmo. E, finalmente, porque deixa entrever que o amor não pode resistir às contingências cotidianas do plano terrestre.

Se, habitualmente, o tema do surdo – menos abordado que o do cego – aparece na literatura de forma caricatural, com personagens grotescas, mesmo que dramáticas, a heroína de Villiers, por sua vez, ilustra uma exceção: de sua enfermidade vemos surgir, paradoxalmente, uma admirável acuidade da inteligência e da sensibilidade. O tema é explorado pelo autor para abordar, primeiramente, a ideia de que todo discurso não é senão repetição daquilo que já foi exprimido – motivo, aliás, tão bem ilustrado nos fonógrafos de Hadaly, sua “Eva Futura”. O autor dá livre curso ao seu caráter misógino, ainda, no conto, explorando dessa maneira características como a frivolidade e o egoísmo que o afastam sempre de seu ideal feminino. Explora também o tema do amor, como em “Véra”, em *Isis*, em *Axél*, mas aqui enfatiza, pelo recurso à surdez, a dificuldade de compreensão total entre dois seres que se amam. (RAITT et al., 1986, t. I).

Mas , diferentemente de “Véra”, “*L'inconnue*” não encontrará uma felicidade após a morte, felicidade esta que D'Athol e Véra encontraram no além. A heroína desse conto aproxima-se muito mais da renúncia efetuada em *Axél*, não porque ela decida por fim a sua vida, mas sobretudo porque se recusa a viver um amor que não poderia trazer felicidade; da mesma maneira, o herói também não opta pela morte, mas por manter-se solitário em seu castelo e nunca mais dele ouvirão qualquer coisa.

«A Desconhecida»

À Senhora condessa de Laclos.

O cisne se cala durante toda sua vida
para cantar bem uma única vez.
Provérbio antigo.

*Era a criança sagrada que um belo verso faz
empalidecer.*

Adrien JUVIGNY¹

Naquela noite, toda a cidade de Paris resplandecia nos Italianos².
Interpretava-se *A Norma*³. Era a noite de adeus de Maria-Felicia Malibran⁴.

A sala inteira, nas últimas inflexões da prece de Bellini, *Casta Diva*⁵,
levantara-se e aclamava a cantora em um tumulto glorioso. Lançavam flores,
pulseiras, coroas. Um sentimento de imortalidade envolvia a augusta artista, que
logo morreria e que fugia acreditando cantar!

No centro das poltronas da orquestra, um homem muito jovem, cuja
fisionomia exprimia uma alma decidida e altiva, – manifestava, rompendo suas luvas
pela força dos aplausos, a admiração apaixonada que sentia.

¹ Segundo Raitt et al.(1986), Adrien Juvigny publicara um poema no terceiro número da *Revue du monde nouveau* (1874) de Charles Cros, em nota, os editores escreveram que ele morreria no ano anterior, aos vinte e três anos, deixando alguns poemas que a revista tinha a intenção de publicar, mas o volume de primeiro de maio de 1874 foi o último.

² Antiga sala do Théâtre-Italien em Paris, atualmente Théâtre de l'Opéra-Comique construído em 1898, no local da Salle Favard que substituíra o antigo Théâtre des Italiens (Dictionnaire Hachette, 2000).

³ *A Norma*, tragédia lírica de Bellini, foi um dos grandes papéis de Malibran (RAITT et al.,1986).

⁴ Maria de la Felicidad García, senhora Malibran, cantora de origem espanhola, nascida em Paris em 1808. Dotada de grande sensibilidade musical e de voz admirável, sua morte prematura, em 1836, inspirou a Musset as *Stances à la Malibran*. (Grande enciclopédia Delta Larousse, 1971). No culto a sua memória vê-se à influência de Musset, que Villiers muito admirava. A última apresentação da artista em Paris, aliás, um concerto e não uma ópera, foi em 1832: ela só morreria quatro anos mais tarde, em Manchester, por consequência de uma queda de cavalo (RAITT et al.,1986).

⁵ Essa prece à lua é a área mais célebre de *A Norma*, várias vezes evocada por Villiers em *L'Ève future* (RAITT et al.,1986).

Ninguém, no mundo parisiense, conhecia aquele espectador. Ele não tinha um ar provinciano, mas estrangeiro. – Em suas roupas um pouco novas, mas de lustre extinto e de corte impecável, sentado naquela poltrona da orquestra, teria parecido quase singular, sem as instintivas e misteriosas elegâncias que se desprendiam de toda sua pessoa. Examinando-o, ter-se-ia procurado a seu redor espaço, céu e solidão. Era extraordinário: mas Paris, não é a cidade do Extraordinário?

Quem era e de onde vinha?

Era um adolescente selvagem, um órfão senhorial, – um dos últimos deste século, – um melancólico castelão do Norte evadido, fazia três dias, da noite de um solar das Cornouailles⁶.

Chamava-se conde Félicien de La Vierge; possuía o castelo de Blanchelande, na Baixa Bretanha. Uma sede ardente de existência, uma curiosidade de nosso maravilhoso inferno, tomara, lá, e inflamara, subitamente, esse caçador!... Partira em viagem: estava ali, simplesmente. Sua presença em Paris datava apenas daquela manhã, de modo que seus grandes olhos estavam ainda esplêndidos.

Era sua primeira noite de juventude! Ele tinha vinte anos. Era sua entrada em um mundo de chama, de esquecimento, de banalidades, de ouro e de prazeres. E, *por acaso*, chegara a tempo para ouvir o adeus daquela que partia.

Poucos instantes bastaram-lhe para se habituar ao resplendor da sala. Mas, às primeiras notas de Malibran, sua alma tremera; a sala desaparecera. O hábito do silêncio dos bosques, do vento rouco dos recifes, do barulho da água sobre as pedras das torrentes e dos graves ocasos do crepúsculo, tornara poeta

⁶ Região da Bretanha, ao norte da França. (MAUBOURGET, 1990).

esse orgulhoso jovem, e, no timbre da voz que ouvia, parecia-lhe que a alma daquelas coisas lhe enviava um pedido distante para que voltasse.

No momento em que, transportado pelo entusiasmo, ele aplaudia a artista inspirada, suas mãos permaneceram suspensas, ficou imóvel.

No balcão de um camarote acabava de aparecer uma jovem de grande beleza. – Ela olhava o palco. As linhas finas e nobres de seu perfil perdido sombreavam-se com as rubras trevas do camarote, tal um camafeu de Florença em seu medalhão. – Pálida, uma gardênia em seus cabelos escuros, e só, ela apoiava, na borda do balcão sua mão, cuja forma revelava uma linhagem ilustre. No decote de seu vestido de seda negra, recoberta de rendas, uma pedra doente, uma admirável opala, à imagem de sua alma, sem dúvida, reluzia em um círculo de ouro. De aparência solitária e indiferente a toda a sala, parecia esquecer-se de si mesma sob o irresistível encanto daquela música.

O acaso quis, contudo, que ela desviasse, vagamente, os olhos em direção ao público; nesse instante, os olhos do jovem e os seus encontraram-se, o tempo suficiente para brilhar e apagar-se, um segundo.

Eles já haviam um dia se conhecido?... Não. Não na terra. Mas, que aqueles que podem dizer quando começa o Passado decidam quando esses dois seres tinham, verdadeiramente, se possuído, pois esse único olhar persuadira-os, essa vez e para sempre, que eles não datavam de seu nascimento. O raio ilumina, de uma só vez, as vagas e as espumas do mar noturno, e, no horizonte, as longínquas linhas argêntas das ondas: assim, a impressão, no coração desse jovem, sob aquele rápido olhar, não foi graduada; foi a íntima e mágica fascinação de um mundo que se desvela! Ele fechou as pálpebras como se para nelas reter os

dois clarões azuis que nelas se haviam perdido; depois, quis resistir àquela vertigem opressora. Ergueu novamente os olhos em direção à desconhecida.

Pensativa, ela apoiava ainda seu olhar no dele, como se tivesse compreendido o pensamento daquele selvagem amante e como se isso fosse coisa natural! Félicien sentiu-se empalidecer; a impressão lhe veio, com aquele olhar, de dois braços que se uniam lânguidos, em torno de seu pescoço. – Estava feito! O rosto daquela mulher acabava de refletir-se em seu espírito como em um espelho familiar, acabava de nele encarnar-se, de nele *reconhecer-se*! De nele fixar-se para sempre sob uma magia de pensamentos quase divinos! Ele amava, seu primeiro e inesquecível amor.

Contudo, a jovem, abrindo seu leque, cujas rendas negras tocavam seus lábios, parecia ter voltado a sua desatenção. Agora, dir-se-ia que ouvia exclusivamente as melodias da *Norma*.

No momento de levantar seus binóculos em direção ao camarote, Félicien sentiu que seria uma inconveniência.

“Posto que a amo!” disse a si mesmo.

Impaciente pelo final do ato, ele se recolhia. – Como lhe falar? Saber seu nome? Ele não conhecia ninguém. – Consultar, amanhã, o registro dos Italianos? E se fosse um camarote escolhido ao acaso, comprado para aquela noite! O tempo corria, a visão ia desaparecer. Muito bem! Seu carro seguiria o dela, eis aí... Parecia-lhe que não havia outros meios. Em seguida, ele decidiria! Depois, disse a si mesmo, em sua ingenuidade... sublime: “Se ela *me ama*, perceberá e deixar-me-á algum indício.”

A cortina caiu. Félicien deixou a sala rapidamente. Uma vez sob o peristilo, passeou, simplesmente, diante das estátuas.

Quando seu criado se aproximou, cochichou-lhe algumas instruções; o criado retirou-se para um canto e lá permaneceu muito atento.

O grande ruído da ovação feita à cantora cessou pouco a pouco, como todos os ruídos de triunfo deste mundo. – Descia-se a grande escadaria. – Félicien, o olho fixo no alto, entre os dois vasos de mármore, de onde escoava o rio efervescente da multidão, esperou.

Nem os rostos radiantes, nem os ornamentos, nem as flores na fronte das jovens, nem murças⁷ de arminho⁸, nem a onda brilhante que se escoava diante dele, sob as luzes, ele não via nada.

E toda aquela assembleia logo se dissipou, pouco a pouco, sem que a jovem aparecesse.

Ele a teria deixado escapar sem reconhecê-la!... Não! Era impossível. – Um velho serviçal, empoadado, coberto de peles, mantinha-se ainda no vestíbulo. Sobre os botões de sua libré⁹ negra brilhavam as folhas de ache¹⁰ de uma coroa ducal.

De repente, no alto da escada solitária, *ela* apareceu! Só! Esbelta, sob um casaco de veludo e os cabelos cobertos por um véu de renda, apoiava a mão enluvada no corrimão de mármore. Percebeu Félicien em pé junto a uma estátua, mas não pareceu preocupar-se muito com sua presença.

Desceu calmamente. O criado tendo se aproximado, ela pronunciou algumas palavras em voz baixa. O laçao inclinou-se e retirou-se sem esperar mais. No instante seguinte, ouviu-se o ruído de um carro que se afastava. Então ela saiu.

⁷ Vestimenta para proteger a cabeça e o pescoço. (FOUQUET, 1999).

⁸ Pele alva e macia do arminho, um mamífero das regiões polares, usada para confecção de casacos.

⁹ Uniforme ou fardamento de empregados de casas nobres. (HOUAISS, 2001).

¹⁰ Planta da mesma família do aipo. (HOUAISS, 2001).

Desceu, sempre só, os degraus exteriores do teatro. Félicien levou apenas o tempo de lançar estas palavras a seu criado:

“Volte sozinho ao hotel.”

Em um momento, encontrava-se na praça dos Italianos, a alguns passos daquela senhora; a multidão dissipara-se, já, nas ruas dos arredores; o eco distante dos carros enfraquecia-se.

Era uma noite de outubro, seca, estrelada.

A desconhecida andava, lentamente e como se não estivesse habituada. – Segui-la? Era preciso, decidiu-se então. O vento de outono trazia-lhe o perfume de âmbar muito suave que dela emanava, o arrastante e sonoro roçar da seda no asfalto.

Diante da rua Monsigny, ela orientou-se um segundo, depois andou, como que indiferente, até a rua de Grammont deserta e pouco iluminada.

De repente, o jovem parou; um pensamento atravessou-lhe a mente. Era uma estrangeira, talvez!

Um carro podia passar e levá-la para sempre! Amanhã, deparar-se com as pedras de uma cidade, ainda! Sem encontrá-la!

Estar separado dela, o tempo todo, pelo acaso de uma rua, de um instante que pode durar uma eternidade! Que futuro! Esse pensamento perturbou-o até fazê-lo esquecer qualquer consideração de decência.

Ultrapassou a jovem na esquina da sombria rua; então, virou-se, tornou-se horrivelmente pálido e, apoiando-se no pilar do candeeiro, cumprimentou-a; depois, simplesmente, enquanto uma espécie de magnetismo encantador se desprendia de todo seu ser:

“Senhora, disse, saiba; eu a vi, esta noite, pela primeira vez. Como eu tenho medo de não revê-la, é preciso que eu lhe diga – (ele desfalecia) – que *eu a amo!* concluiu em voz baixa, e que, se a senhora se for, eu morrerei sem dizer novamente essas palavras a ninguém.”

Ela parou, levantou seu véu e observou Félicien com uma fixidez atenta. Após um breve silêncio:

“Senhor, – respondeu com uma voz cuja pureza deixava transparecer as mais distantes intenções do espírito, – senhor, o sentimento que lhe dá esta palidez e esta atitude deve ser, de fato, bem profundo, para que nele encontre a justificativa do que faz. Não me sinto de forma alguma ofendida. Reconsidere tomando-me por uma amiga.”

Félicien não se espantou com essa resposta: parecia-lhe natural que o ideal respondesse idealmente.

A circunstância era daquelas, de fato, na qual os dois deviam se lembrar, se dela fossem dignos, que eram da raça daqueles que fazem as conveniências e não da raça dos que a elas se submetem... O que o público dos humanos denomina, ao acaso, conveniências não é senão uma imitação mecânica, servil e quase simiesca¹¹ do que foi vagamente praticado por seres de alta natureza em circunstâncias gerais.

Com uma emoção de ternura ingênua, ele beijou a mão que se lhe oferecia.

“Quer dar-me a flor que carregou em seus cabelos toda esta noite?”

A desconhecida tirou, silenciosamente, a pálida flor, sob as rendas, e oferecendo-a a Félicien:

¹¹ Relativo aos macacos. (HOUAISS, 2001).

“Adeus agora, disse ela, e até nunca mais.

– Adeus!... balbuciou. – A senhora não *me ama* então! – Ah! É casada!, gritou de repente.

– Não.

– Livre! Ó céus!

– Esqueça-me, contudo! É preciso, senhor!

– Mas a senhora tornou-se, em um instante, o batimento de meu coração! Posso viver sem a senhora? O único ar que quero respirar é o seu! O que diz, eu não compreendo mais: esquecê-la... como fazer isso?

– Uma triste infelicidade atingiu-me. Confessá-la ao senhor seria entristecê-lo até a morte, é inútil.

– Que infelicidade pode separar aqueles que se amam!

– Esta.”

Pronunciando essa palavra, ela fechou os olhos.

A rua se alongava, absolutamente deserta. Um portão que dava para um pequeno cercado, uma espécie de triste jardim, estava totalmente aberto junto aos dois. Parecia oferecer-lhes sua sombra.

Félicien, como uma criança irresistível, que adora, levou-a sob aquela abóbada de trevas envolvendo seu corpo que se lhe abandonava.

A inebriante sensação da seda lisa e morna que se moldava em torno dela comunicava-lhe o desejo febril de estreitá-la, de carregá-la, de perder-se em seu beijo. Resistiu. Mas a vertigem tirava-lhe a faculdade de falar. Não encontrou senão estas palavras balbuciadas e indistintas:

“Meu Deus, mas como eu a amo!”

Então, a mulher inclinou a cabeça sobre o peito daquele que a amava e, com uma voz amarga e desesperada:

“Eu não o ouço! Morro de vergonha! Eu não o ouço! Não ouviria o seu nome! Não ouviria seu último suspiro! Não ouço as batidas de seu coração que pulsam em minha frente e em minhas pálpebras! Não vê o terrível sofrimento que me mata! – Eu sou... Ah! Eu sou SURDA!

– Surda, exclamou Félicien, fulminado por um frio estupor e tremendo da cabeça aos pés.

– Sim! Há anos! Oh! Toda a ciência humana seria impotente para me ressuscitar desse terrível silêncio. Sou surda como o céu e a tumba, senhor! Maldito seja este dia, mas essa é a verdade. Assim, deixe-me!

– Surda, repetia Félicien, que, sob essa inimaginável revelação, não conseguia pensar, transtornado e até mesmo sem condições de refletir sobre o que dizia. Surda?...”

Depois, subitamente:

“Mas, esta noite, nos Italianos, exclamou, a senhora aplaudia, contudo, a música!”

Ele parou, pensando que ela não devia ouvi-lo. A situação tornava-se bruscamente tão assustadora que provocava o riso.

“Nos Italianos?... ela respondeu, sorrindo também. O senhor esquece que eu tive a ocasião de estudar o semblante de muitas emoções. Sou então a única? Nós pertencemos à classe que o destino nos dá e é nosso dever conservá-la. A nobre mulher que cantava merecia alguns sinais supremos de simpatia? O senhor

pensa, aliás, que meus aplausos se diferiam muito dos aplausos dos *dilettanti*¹² mais entusiastas? Eu fui musicista, outrora!...”

Com essas palavras, Félicien olhou-a, um pouco perturbado, e esforçando-se para sorrir ainda:

“Oh! disse ele, a senhora brinca com um coração que a ama até a desolação? Diz não ouvir e me responde!...”

– Infelizmente, ela disse, é que... o que o senhor diz, acredita ser *pessoal*, meu amigo! É sincero, mas suas palavras são novas apenas para o senhor. – Para mim, recita um diálogo do qual eu sei, antecipadamente, todas as respostas. Há anos, é para mim sempre o mesmo. É um papel cujas frases são ditadas e demandadas com uma precisão verdadeiramente assustadora. Eu o possuo a tal ponto que se aceitasse, – o que seria um crime, – unir minha angústia, mesmo que por alguns dias, a seu destino, o senhor esqueceria, a todo instante, a confiança funesta que eu lhe fiz. A ilusão, eu lhe daria, completa, exata, *nem mais nem menos que uma outra mulher*, eu garanto! Eu seria mesmo, incomparavelmente, mais real que a realidade. Pense que as circunstâncias ditam sempre as mesmas palavras e que a face se harmoniza sempre um pouco com elas! O senhor não poderia acreditar que eu não o escuto, pois eu pareceria tal forma exata. – Não pensemos mais nisso, está bem?”

Ele sentiu-se amedrontado, desta vez.

“– Ah! disse ele, que amargas palavras tem o direito de pronunciar!... Mas, eu, se é assim, quero compartilhar com a senhora, se necessário, até mesmo o eterno silêncio. Por que quer me excluir desse infortúnio? Quisera compartilhar de sua felicidade! E nossa alma pode superar tudo o que existe.”

¹² Mesmo que diletantes, ou seja aqueles que são aficionados por música. (HOUAISS, 2001).

A jovem tremeu, e foi com olhos plenos de luz que ela o olhou.

“Quer andar um pouco, dando-me o braço, nesta rua sombria? disse ela. Nós imaginaremos que é um passeio pleno de árvores, de primavera e de sol! – Eu também tenho algo a lhe dizer, que não repetirei mais.”

Os dois amantes, com o coração aprisionado por uma tristeza fatal, andaram, de mãos dadas, como exilados.

“Escute-me, disse ela, o senhor que pode ouvir o som de minha voz. Por que senti então que não me ofendia? E por que lhe respondi? O senhor sabe?... Sem dúvida, é simplesmente porque eu adquiri a ciência de ler, nos traços de um rosto e nas atitudes, os sentimentos que determinam os atos de um homem, mas, o que é totalmente diferente, é que pressinto, com uma exatidão igualmente profunda e, por assim dizer, quase infinita, o valor e a qualidade desses sentimentos, assim como sua íntima harmonia naquele que me fala. Quando o senhor decidiu cometer, comigo, aquela assustadora inconveniência de momentos atrás, eu era a única mulher, talvez, que podia compreender, no mesmo instante, o verdadeiro significado.

“Eu lhe respondi, porque me pareceu ver brilhar em sua fronte aquele sinal desconhecido que trai aqueles cujo pensamento, longe de ser obscurecido, dominado e amordaçado por suas paixões, cresce e diviniza todas as emoções da vida e desprende o ideal contido em todas as sensações que eles experimentam. Amigo, deixe-me contar-lhe um segredo. A fatalidade, primeiramente tão dolorosa, que atingiu meu ser material, tornou-se para mim a libertação de muitas submissões! Ela libertou-me daquela surdez intelectual da qual a maior parte das mulheres é vítima.

“Ela tornou minha alma sensível às vibrações das coisas eternas das quais os seres de meu sexo conhecem apenas, comumente, a paródia. Suas orelhas

estão fechadas a esses maravilhosos ecos, a esses prolongamentos sublimes! De modo que elas devem à acuidade de sua audição apenas a faculdade de perceber o que há, somente, de instintivo e de exterior, nas volúpias mais delicadas e mais puras. São as Hespérides¹³, guardiãs daqueles frutos encantados de que elas sempre ignoram o mágico valor! Infelizmente, eu sou surda... mas elas! O que ouvem!... Ou, melhor, o que escutam nas frases que lhes são dirigidas, além do ruído confuso, em harmonia com o jogo de fisionomia daquele que lhes fala! De forma que desatentas não ao sentido aparente, mas à *qualidade*, reveladora e profunda, ao *verdadeiro* sentido enfim, de cada palavra, elas contentam-se em distinguir nela uma intenção de galanteio, que lhes basta inteiramente. É o que elas denominam o “positivo da vida” com um daqueles sorrisos... Oh! O senhor verá, se viver! O senhor verá quais misteriosos oceanos de candura, de autossuficiência e de baixa frivolidade esconde, unicamente, aquele delicioso sorriso! – O abismo de amor encantado, divino, obscuro, verdadeiramente estrelado, como a Noite, que conhecem os seres de sua natureza, tente traduzi-lo a uma delas!... Se suas expressões penetrarem até o cérebro dela, elas aí se deformarão, como uma fonte pura que atravessa um pântano. De modo que, na realidade, essa mulher *não as terá ouvido*. “A vida é impotente para preencher esses sonhos, elas dizem, e o senhor lhe pede demais!” Ah! Como se a Vida não fosse feita pelos vivos!

– Meu Deus! murmurou Félicien.

– Sim, continuou a desconhecida, uma mulher não escapa a essa condição da natureza, a surdez mental, a menos, talvez, que pague um preço inestimável por seu resgate, como eu. Vocês atribuem às mulheres um segredo,

¹³ Ninfas guardiãs do jardim dos deuses, cujas árvores produzem maçãs de ouro, fonte de imortalidade. (MAUBOURGET, 1990).

porque elas se exprimem apenas por atos. Altivas, orgulhosas desse segredo, que elas mesmas ignoram, elas gostam de fazer crer que podem ser entendidas. E todo homem, lisonjeado por se acreditar o adivinho esperado, desvia-se de sua vida para desposar uma esfinge de pedra. E nenhum deles pode chegar *antecipadamente* à reflexão de que um segredo, por mais terrível que seja, se não é *jamaiz* exprimido, é idêntico ao nada.”

A desconhecida interrompeu-se.

“Estou amarga esta noite, continuou, – eis porque: eu não invejava mais o que elas possuem, após constatar o uso de que disso fazem – e que eu mesma teria feito, sem dúvida! Mas aqui está o senhor, ei-lo, o senhor, que outrora eu teria amado tanto!... eu o vejo!... eu o compreendo!... eu reconheço sua alma em seus olhos... o senhor a oferece a mim, e *eu não posso tomá-la!*...”

A jovem escondeu o rosto nas mãos.

“Oh! respondeu baixinho Félicien, os olhos em pranto, – posso ao menos beijar a sua no sopro de seus lábios! – Compreenda-me! Deixe-se viver! Você é tão bela!... O silêncio de nosso amor o fará mais inefável e mais sublime, minha paixão crescerá com toda sua dor, com toda sua melancolia!... Cara mulher desposada para sempre, vamos viver juntos!”

Ela o contemplava com seus olhos também banhados de lágrimas e, colocando a mão no braço que a enlaçava:

“O senhor mesmo vai declarar que é impossível! ela disse. Escute ainda! Quero terminar, neste momento, de lhe revelar todo meu pensamento... pois não me ouvirá mais... e eu não quero ser esquecida.”

Ela falava lentamente e caminhava, com a cabeça inclinada sobre o ombro do jovem .

“Viver juntos!... diz o senhor... O senhor esquece que após as primeiras exaltações, a vida assume um caráter de intimidade no qual a necessidade de se exprimir com exatidão torna-se inevitável. É um momento sagrado! E é o instante cruel em que aqueles que se casaram, desatentos a suas palavras, recebem o castigo irreparável do pouco valor que atribuíram à *qualidade* do sentido real, ÚNICO, enfim, que essas palavras recebiam dos que as enunciavam. “Acabaram-se as ilusões!”, dizem a si mesmos, acreditando, assim, mascarar, sob um sorriso banal, o doloroso desprezo que sentem, na verdade, por seu tipo de amor, – e o desespero que sentem ao confessá-lo a si mesmos.

“Pois eles não querem se dar conta de que só possuíram o que desejavam! É-lhes impossível crer que, – fora do Pensamento, que transfigura todas as coisas, – tudo não é senão ILUSÃO aqui na terra. E que toda paixão, aceita e concebida apenas na sensualidade, torna-se logo mais amarga que a morte para aqueles que a ela se entregaram. – Olhe no rosto dos passantes, e verá se me engano. – Mas nós, amanhã! Quando este instante tivesse chegado!... Eu teria seu olhar, mas não teria sua voz! Teria seu sorriso... Mas não suas palavras! E sinto que o senhor não deve falar como os outros!...

“Sua alma primitiva e simples deve se exprimir com uma vivacidade quase definitiva, não é? Todas as nuances de seu sentimento só podem então ser traídas na própria música de suas palavras! Eu sentiria que o senhor está inteiramente ocupado com minha imagem, mas a forma que dá a meu ser em seus pensamentos, o modo pelo qual sou concebida pelo senhor, e que não se pode manifestar senão por algumas palavras encontradas a cada dia, – essa forma sem linhas precisas e que, com a ajuda dessas mesmas palavras divinas, permanece indecisa e tende a se projetar na Luz para ali se fundir e unir-se a este infinito que carregamos em

nosso coração, – essa única realidade, enfim, não a conhecerei jamais! Não!... Esta música inefável, escondida na voz de um amante, este murmúrio de inflexões inauditas, que envolve e que faz empalidecer, eu estaria condenada a não ouvi-lo!... Ah! Aquele que escreveu na primeira página de uma sinfonia sublime: “É assim que o Destino bate à porta!”¹⁴ conhecera a voz dos instrumentos antes de sofrer a mesma aflição que eu!

“Ele se lembrava, ao escrever! Mas eu, como me lembrar da voz com a qual o senhor veio dizer pela primeira vez: “Eu a amo!...”

Escutando essas palavras, o jovem tornara-se sombrio: o que sentia, era terror.

“Oh! ele exclamou. Mas a senhora abrirá em meu coração abismos de infelicidade e de cólera! Tenho o pé na soleira do paraíso e é preciso que feche, para mim mesmo, a porta de todas as alegrias! A senhora é a tentadora suprema – finalmente!... Parece que vejo brilhar, em seus olhos, não sei que orgulho por ter-me desesperado.

– Vá! Eu sou aquela que não o esquecerá! Respondeu. – Como esquecer as palavras pressentidas que não ouvimos?

– Senhora, ai de mim! a senhora mata com prazer toda a jovem esperança que enterrei na senhora!... Contudo, se você estiver presente onde eu viver, o futuro, nós o venceremos juntos! Amemo-nos com mais coragem! Entregue-se!”

¹⁴ Villiers toma emprestadas as palavras proferidas por Beethoven a respeito das quatro primeiras notas da Quinta Sinfonia. (RAITT et al., 1986, t. I).

Por um movimento inesperado e feminino, ela uniu seus lábios aos dele, na penumbra, suavemente, durante alguns segundos. Depois ela lhe disse com uma espécie de lassidão:

“Amigo, eu digo que é impossível. Existem horas de melancolia em que, irritado por minha enfermidade, o senhor procuraria ocasiões para constató-la mais intensamente ainda! O senhor não poderia esquecer que eu não ouço!... nem, perdoar-me, por isso, eu lhe asseguro! Seria, fatalmente, levado, por exemplo, a *não mais me falar*, a não mais articular sílabas junto a mim! Só seus lábios me diriam: “Eu a amo”, sem que a vibração de sua voz perturbasse o silêncio. O senhor acabaria por me escrever, o que seria penoso, enfim! Não, é impossível! Não profanarei minha vida pela metade do Amor. Mesmo que virgem, eu sou viúva de um sonho e quero permanecer insaciada. Digo-lhe, não posso tomar sua alma em troca da minha. O senhor era, contudo, aquele destinado a reter meu ser!... E é por isso mesmo que meu dever é de arrebatá-lo meu corpo. Eu o levo! É minha prisão! Possa eu logo ser dele libertada! – Não quero saber seu nome... *Não quero lê-lo!*... Adeus! – Adeus!...”

Um carro brilhava a alguns passos, na virada da rua de Grammont. Félicien reconheceu vagamente o lacaio do peristilo dos Italianos quando, com um sinal da jovem, um serviçal abaixou o degrau do carro.

Ela deixou o braço de Félicien, desprendeu-se como um pássaro, entrou no carro. Um instante depois tudo desaparecera.

O conde de La Vierge partiu, no dia seguinte, para seu solitário castelo de Blanchelande, – e não se ouviu mais falar dele.

Certamente, ele podia vangloriar-se de ter encontrado, na primeira vez, uma mulher sincera, – que tinha, enfim, *a coragem de suas opiniões*.

3.7 “SOUVENIRS OCCULTES”¹

Apresentação

A arte de Villiers, aliás, em harmonia com as preocupações de sua época, sobrepõe-se ao dar à narrativa, pelo recurso ao símbolo, uma dimensão suplementar.² (CASTEX, 1968, p. XXVIII, tradução nossa).

“*Souvenirs occultes*” de Villiers de l’Isle-Adam, da mesma maneira que a maior parte dos contos reunidos na obra *Contes cruels*, foi publicado, anteriormente, em diferentes revistas literárias da época, apresentando, por isso, algumas variantes. O conto tem origem no poema em prosa “*El Desdichado*”³ publicado em *La Lune* em 18 de agosto de 1867 e posteriormente reproduzido em *La Comédie française* de 6 de março de 1875. É somente em 16 de junho de 1878 que uma versão mais extensa do poema aparece no *Parnasse* sob o título de “*Souvenirs occultes*”. O mesmo texto será reproduzido em *Le Molière* de 9 de fevereiro de 1879, mas recebe ainda uma nova elaboração antes de ser reunido à coletânea *Contes cruels*, publicada em 1883 (RAITT et al., 1986).

As análises que encontramos sobre o conto tendem a associá-lo à vida pessoal de Villiers – plena de fracassos materiais – e a dizer que a busca de riqueza era uma ambição real do autor que já manifestara o desejo de partir em busca de diamantes, como bem ilustra o testemunho de seu contemporâneo Adolphe Racot em *Portraits d’aujourd’hui*:

Ele conta que teve a ideia, um dia, de se apoderar dos diamantes sagrados de Brahma, em não sei qual templo da Índia, diamantes de

¹ Ver anexo G, volume 2.

² “[...] *L’art de Villiers, d’ailleurs em harmonie avec son époque, excelle à donner au récit, par le recours au symbole, une dimension supplémentaire.*” (CASTEX, 1968, p. XXVIII).

³ Ver anexo H, volume 2.

bom saque, posto que pertenciam a infiéis. Porém, para chegar até os diamantes, era necessário começar a aprender o sânscrito. Tudo isso teria tomado muito tempo. M. Villiers de l'Isle-Adam renunciou então. Ele tem muitas histórias coloridas, que não fazem mal a ninguém, e o deixam feliz.⁴ (RACOT, apud CASTEX, 1968, p. 283, tradução nossa).

Contudo, a análise vertical do texto, isto é, aquela em que procuramos depreender os sinais presentes nas palavras e símbolos por ele empregados, mostra, de fato, um autor brilhante que consegue, por meio da elaboração da linguagem, conduzir, o tempo todo, o leitor pela ambiguidade e dele demanda árduo trabalho para que desvende a segunda narrativa construída sob seu discurso simbólico.

Em sua reação idealista, Villiers emprega uma linguagem com grande poder de sugestão e faz uso de uma poesia muito particular em seus contos. Segundo Bernard (1959), na obra *Contes cruels*, tema, estilo e estrutura são verdadeiramente poéticos em dois contos: “*Souvenirs occultes*” – cuja forma lembra Chateaubriand – e “*Vox populi*” pela estrutura carregada de simetria e repetições.

O conto “*Souvenirs occultes*” ilustra bem a osmose que se operou entre os gêneros no século XIX. Com efeito, o poema em prosa com o título nervaliano⁵ “*El Desdichado*”, de Villiers, representa um esquema da versão definitiva do conto “*Souvenirs occultes*”, no qual cada uma das três estrofes do poema será retomada e desenvolvida.

⁴ “Il conte qu’il eut l’idée, un jour, de s’emparer des diamants sacrés de Brahma, dans je ne sais quel temple de l’Inde, diamants de bonne prise, puisqu’ils appartenaient à des infidèles. Seulement, pour arriver jusqu’aux diamants, il fallait commencer par apprendre le sanscrit. Tout cela eût pris beaucoup de temps. M. Villiers de l’Isle-Adam y renonça. Il a beaucoup de ces histoires qui ont de la couleur, qui ne font de mal à personne, et le rendent heureux.” (RACOT, apud CASTEX, 1968, p. 283).

⁵ Ver “*El Desdichado*” de Gerard de Nerval, anexo I, volume 2.

Podemos aproximar *Souvenirs occultes*” das narrativas míticas, que são histórias que querem dar conta do sentido do mundo por meio dos símbolos e cujo protagonista efetua uma busca, frequentemente de cunho existencial. Não é a intriga – a viagem em busca de tesouros perdidos – que interessa, o que é importante é o vazio do herói, do Gaël, suas angústias e gestos. Se por um lado, a aventura vivida pelo antepassado é real, ela é símbolo, entretanto, de uma outra viagem, é símbolo de uma narrativa primordial, aquela da viagem interior do protagonista.

Memória e imaginação se combinam na composição poética das “lembranças ocultas” e, de fato, como bem lembra Machado (1980), em seu trabalho de reconstituição de um passado, não é a preocupação de ser verdadeiro ou exato, que move o poeta, mas sim, a necessidade de criar uma verdade pessoal que só é possível pela linguagem poética. Desse modo, as descrições do conto são características do discurso poético, pois exprimem uma atitude mais contemplativa e, conseqüentemente, mais poética do mundo e da existência. Da mesma maneira, na composição da linguagem poética de *“Souvenirs occultes*, o uso do sonho é também fundamental: “[...] *D’instinct, aussi, j’évite, je ne sais pourquoi, les néfastes lueurs de la lune et les malfaisantes approches humaines. **Oui, je les évite, quand je marche ainsi, avec mes rêves!**...*”⁶ (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 743, grifo nosso).

Encontramos, espalhadas na obra de Villiers, objeções que ele faz aos burgueses, sobretudo no que diz respeito à importância que atribui ao dinheiro: esse materialismo conduziria à negação da alma. De fato, o burguês é desprovido de sentimento de humanidade exercendo, em sua descrença no lado espiritual, um

⁶ “[...] Instintivamente, também evito, não sei porque, os nefastos clarões da lua e as malignas aproximações humanas. **Sim, eu os evito quando ando assim, com meus sonhos!**...” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 743, tradução e grifo nossos).

poder vingativo em relação ao artista, à arte, aos sentimentos elevados como a religião e o idealismo. Villiers relata frequentemente essa atrocidade em seus contos.

Segundo Raitt (1986, p. 167, tradução nossa), Villiers recusa-se a compactuar com as ideias de seu tempo porque o burguês é, para ele, “[...] materialista, profunda, exclusiva e agressivamente. Seu único critério é o ‘senso comum’, e ele condena absolutamente o que seu senso comum recusa aceitar”⁷. Abre-se, assim, um abismo entre os homens de sua época e o próprio artista. Em sua recusa a tudo que há de sensível no mundo, e que não corresponde à noção de senso comum ou de bom senso, o burguês quer sufocar as manifestações do mundo invisível e para Villiers, mesmo com a clareza trazida pela ciência, é preciso voltar ao começo, ao mistério e ao *non-sens*. A infelicidade do homem e a destruição da civilização devem-se ao fato de que, em sua ânsia de riquezas, os homens esquecem das riquezas espirituais e desprezam Deus.

Villiers de l’Isle-Adam, formado na tradição católica, quer encontrar na memória e nos sonhos, ou seja, nas lembranças ocultas, seu autoconhecimento: essa descoberta aponta nossas fraquezas e nossa mesquinhez. Ele parece querer mostrar que a humanidade terá constantemente que se bater contra os enigmas da vida e da morte e que permanecerá angustiada se não buscar a espiritualidade. Opondo-se ao pensamento burguês, racionalista, mecanicista e materialista do século XIX, Villiers, em sua fé no espiritual, acreditava e buscava uma existência que se encontrava no Além – outra dimensão que a terrestre –, presente, talvez, por oposição, como vemos em “*Souvenirs occultes*”, na verdadeira essência humana

⁷ “[...] *matérialiste, foncièrement, exclusivement et agressivement. Son seul critère est ‘le sens commun’, et il condamne absolument ce que son sens commun refuse d’accepter*”. (RAITT, 1986, p. 167).

interior, ou ainda, nessas cidades mortas, quimeras simbolistas, onde via reluzir tesouros.

Com efeito, autores como Villiers, influenciados pelo “Sol Negro da Melancolia” nervaliana, por meio da criação poética, conseguem aceder aos limites do ser da linguagem e da humanidade, e são capazes, adentrando os caminhos da melancolia, encontrar uma sublimação ou salvação.

Tradução

«Lembranças ocultas»

Ao Senhor Franc Lamy¹

E não há em toda região, castelo mais carregado de glória e de anos que meu melancólico solar hereditário.

EDGAR POE²

Eu sou fruto, disse-me ele, eu, último Gaël, de uma família de Celtas, duros como nossos rochedos. Pertencço a essa raça de marinheiros, flor ilustre d'Armor³, cepa de bizarros guerreiros, cujas ações de esplendor figuram entre as joias da História.⁴

Um desses antepassados, excedido, jovem ainda, da visão assim como do fastidioso comércio de seus próximos, exilou-se para sempre, e o coração cheio

¹ É de Franc Lamy (1855) o retrato de Villiers em seu leito de morte. Amigo e admirador de Manet, Renoir e Degas, conheceu certa reputação por suas telas impressionistas. Villiers conheceu o pintor no salão de Nina de Villard na rua *des Moines* (RAITT et al., 1986). Em "*Une soirée chez Nina de Villard*" de *Chez les passants: Fantaisies, pamphlets et souvenirs*, o autor faz grandes elogios a Lamy: "Je vois encore, en ce crépuscule, la tête de Lucius Verus d'un jeune peintre, M. Franc-Lamy, un disparu de nos réunions, mais dont nous avons tous admiré, aux derniers Salons, les toiles si curieusement lumineuses, si remarquables par la délicatesse des tons et la richesse des lignes, notamment sa *Narcissa*." "Vejo ainda, neste crepúsculo, a cabeça de Lucius Verus, de um jovem pintor, Sr. Franc-Lamy, desaparecido de nossas reuniões, mas do qual admiramos todos, nos últimos Salões, as telas tão curiosamente luminosas, tão marcantes pela delicadeza dos tons e pela riqueza dos linhas, notadamente sua *Narcissa*." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 412, tradução nossa).

² O tema da viagem interior rumo ao "manoir héritaire", isto é, em busca de suas origens, é antecipado desde a epígrafe, que, segundo Citron (1980), foi citada de memória por Villiers do texto "*Bérenice*" de Poe. Ela substitui uma escolha anterior de Villiers e que parece ser reveladora do mesmo propósito: "Connais-tu la maison où l'on m'attend là-bas?.../ La salle aux lambris d'or où des hommes de marbre / M'appellent dans la nuit, en me tendant les bras?! ("*Opéras modernes*"). "Conheces a casa onde me esperam?.../ A sala com lambris de ouro onde homens de mármore/ chamam por mim na noite, estendendo-me os braços?! ("*Óperas modernas*"). (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 1417, tradução nossa).

³ *Armor* ou *Arvor*, nome celta das costas da Bretanha, região do mar (*pays de la mer*) por oposição a *Arcoat*, interior da Bretagne (*pays de bois*). (FOUQUET, 1999).

⁴ O início do conto aproxima-se muito daquele de "*Eleonora*" de Poe: "Je suis issu d'une race qu'ont illustrée une imagination vigoureuse et des passions ardentes". "Eu sou fruto de uma raça que ilustraram uma imaginação vigorosa e ardentes paixões". (POE, apud RAITT et. al, 1986, p. 1418, tradução nossa).

de um desprezo esquecido, do solar natal. Era na ocasião das expedições da Ásia; partiu combater ao lado do baillio Suffren⁵ e logo se distinguiu, nas Índias, por misteriosas contribuições que executou, sozinho no interior das *Cidades-Mortas*.

Essas cidades⁶, sob céus brancos e desertos, jazem, afundadas no centro de horríveis florestas. As plantas, a mata, os ramos secos juncam o solo e obstruem os atalhos que foram avenidas populosas, de onde o barulho das carroças, das armas e dos cantos dissipou-se.

Nem sopros, nem gorjeios, nem fontes no calmo horror dessas regiões. Os próprios bengalis⁷ afastam-se, aqui, dos velhos ébanos, alhures, suas árvores. Entre os escombros, acumulados nas clareiras, imensas e monstruosas erupções de longas flores, cálices funestos onde queimam, sutis, os espíritos do Sol, arrojam-se, estriadas d'azul, nuançadas de fogo, sulcadas de cinabre⁸, semelhantes aos radiosos despojos de uma miríade de pavões desaparecidos. Um ar quente de mortais aromas pesa sobre os mudos escombros: é como um vapor de defumadores funerários, um azulado, inebriante e torturante suor de perfumes.⁹

O abutre aventureiro que, peregrino dos planaltos de Cabul¹⁰, demora sobre esta região e a contempla do cume de alguma negra tamareira, prende-se aos cipós, de repente, apenas para ali se debater em uma repentina agonia.

⁵ O marinheiro francês, Pierre André de Suffren de Saint-Tropez (1729-1788), comendador e baillio da ordem de Malta, combateu na guerra da América, em 1779, antes de servir nas Índias contra a Grã-Bretanha. Em 1784, foi nomeado vice-almirante. (MAUBOURGET, 1990).

⁶ O jogo com os tempos verbais percorre o texto o tempo todo. O segundo narrador tem a facilidade de mover-se entre o ponto de vista daquele que conta e o universo que conta, pois abandona todo recuo temporal e fala empregando um presente histórico. Assim, para trazer o leitor à realidade dessas "*Cités-mortes*" e confirmar sua existência, Villiers emprega o tempo presente e o passado composto e não o passado simples.

⁷ Mesmo que bengalês, povo de Bengala, região entre a Índia e Bangladesh. (HOUAISS, 2001).

⁸ Mesmo que cinábrio, sulfeto de mercúrio, vermelho e brilhante. (HOUAISS, 2001).

⁹ A se notar a sinestesia e o emprego de termos antagônicos que fazem aparecer uma oposição de aspectos positivos e negativos (Bem/Mal; Vida/Morte).

¹⁰ Cabul, rio que corta a capital afegã. (HOUAISS, 2001).

Aqui e ali, arcos quebrados, informes estátuas, pedras, com inscrições mais corroídas que as de Sardes, de Palmira ou de Corsabad¹¹. Em algumas, que ornaram o frontão, outrora perdido nos céus, das portas dessas cidades, o olhar pode decifrar, ainda, e reconstruir o zende¹², quase não legível, dessa insígnia dos povos livres da época:

«...E DEUS NÃO PREVALECERÁ»

O silêncio não é rompido senão pelo deslizar dos crótalos, que ondulam pelos fustes derrubados das colunas, ou enroscam-se, sibilando, sob os musgos avermelhados.

Às vezes, nos crepúsculos de tempestade, o grito distante do hemíono¹³, alternando tristemente com os estouros do trovão, inquieta a solidão.

Sob as ruínas prolongam-se galerias subterrâneas de acessos perdidos.

Ali, há muitos séculos, dormem os primeiros reis dessas estranhas regiões, dessas nações, mais tarde sem donos, cujo nome nem mesmo existe mais. Ora, esses reis, segundo os ritos de algum costume sagrado, sem dúvida, foram enterrados sob essas abóbadas, *com seus tesouros*.

Nenhuma lâmpada ilumina as sepulturas.

Ninguém tem na memória que o passo de um prisioneiro da Vida e do Desejo tenha alguma vez importunado o sono de seus ecos.

¹¹ Cidades antigas do Oriente.

¹² Equivalente ao avéstico: língua antiga, não mais falada, do ramo irânico oriental de línguas indo-europeias, em que foi redigido o Avesta. (MAUBOURGET, 1990).

¹³ Mamífero da família dos equídeos, de aspecto semelhante ao jumento doméstico, este animal é encontrado nos desertos asiáticos. (HOUAISS, 2001).

Somente, a tocha do brâmane, – esse espectro alterado de Nirvana, esse espírito mudo, simples testemunha da universal germinação do devir, – treme, inesperada, em certos momentos de penitência ou de devaneios divinos, no alto dos degraus soltos e projeta, de degrau em degrau, sua chama obscurecida pela fumaça até o fundo dos jazigos.

Então as relíquias, de repente misturadas de clarões, reluzem com uma espécie de miraculosa opulência!... As correntes preciosas que se entrelaçam aos ossamentos parecem sulcá-los de súbitos raios. As cinzas reais, todas empoeiradas de pedrarias, cintilam! – Tal como a poeira de uma estrada que tingem de vermelho, antes da sombra definitiva, um último raio do Ocidente.

Os marajás fazem guardar, por hordas de elite, as orlas das florestas santas e, sobretudo, os acessos das clareiras onde começa a mistura desses vestígios. – proibidas, também, são as margens, as ondas e as pontes derrubadas dos eufrates que as atravessam – taciturnas milícias de cipaios, que têm corações de hiena, incorruptíveis e impiedosos, vagam, incessantemente, por toda parte, nessas paragens assassinas.

Muitas noites, o herói frustrou suas tenebrosas astúcias, evitou suas emboscadas e confundiu sua errante vigilância!... Tocando, subitamente, a trompa, na noite, em pontos diversos, ele os isolava com esses alertas falaciosos, depois, bruscamente, surgia sob os astros, nas altas flores, estripando rapidamente seus cavalos. Os soldados, como se tivessem avistado um gênio mau, aterrorizavam-se com essa presença inesperada. – Dotado de um vigor de tigre, o Aventureiro derrubava-os então, um por um, de um salto! Sufocava-os, primeiramente, pela metade, nesse breve abraço, – depois, voltando sobre eles, massacrava-os por prazer.

O Exilado tornou-se, assim, o flagelo, o pânico, a exterminação desses cruéis guardas de faces cor de terra. Em suma, era aquele que os abandonava, pregados em grandes árvores, seus próprios iatagãs¹⁴ no coração.

Penetrando, em seguida, no meio do passado destruído, nos caminhos, cruzamentos e ruas dessas cidades das antigas eras, ele alcançava, malgrado o odor, a entrada dos sepulcros inigualáveis onde jazem os restos desses reis hindus.

As portas estando defendidas apenas por colossos de jaspe, espécies de monstros ou de ídolos com pupilas de pérolas e de esmeraldas, – com formas criadas pelo imaginário de teogonias esquecidas, – ele ali penetrava facilmente, embora cada degrau vencido fizesse bater as longas asas desses deuses.

Ali, saqueando ao seu redor, na obscuridade, domando a vertigem sufocante dos negros séculos cujos espíritos sobrevoavam, roçando sua fronte com suas membranas, ele recolhia, em silêncio, mil maravilhas. Assim, Cortez no México e Pizarro no Peru arrogaram-se os tesouros dos caciques e dos reis, com menos intrepidez.

Ele subia, com os alforjes de pedrarias no fundo de sua barca, sem ruído, os rios, abrigando-se dos perigosos clarões da lua. Nadava, agarrado aos remos, no meio dos juncos, sem se comover aos apelos queixosos de crianças que os caimões¹⁵ pranteavam a seu lado.

Em poucas horas, atingia assim uma caverna afastada, só por ele conhecida, e, em cujas profundezas esvaziava seu butim.

¹⁴ Facão longo ou sabre curto, usado pelos muçulmanos para execuções ou em combate. (HOUAISS, 2001).

¹⁵ Designação comum aos jacarés o gênero dos Caiman, encontrados em rios e lagos das Américas do Sul e Central.

A proeza de suas aventuras espalhou-se. Daí, lendas, salmodiadas ainda hoje nos festins dos nababos¹⁶, com ajuda das teorbas¹⁷, pelos faquires. Esses verminosos trovadores, não sem um arrepio de odiosa inveja ou de temor respeitoso, atribuem a esse antepassado o título de Espoliador de túmulos.

Uma vez, contudo, o intrépido barqueiro deixou-se seduzir pelos insidiosos e melosos discursos do único amigo ao qual se uniu um dia, em uma circunstância especialmente perigosa. Este, por um singular prodígio, escapou! – Eu falo do conhecido, do extremamente famoso coronel Sombra¹⁸.

Graças a este dissimulado irlandês, o bom Aventureiro caiu em uma emboscada. – Cego pelo sangue, atingido por balas, cercado por vinte cimitarras¹⁹, ele foi pego, de surpresa, e pereceu em meio a horrendos suplícios.

As hordas himalaicas²⁰, embriagadas por sua morte e em saltos furiosos de uma dança de triunfo, correram à caverna. Os tesouros uma vez recuperados, eles voltaram para a região maldita. Os chefes relançaram respeitosa e ricamente essas riquezas no fundo dos covis fúnebres onde jazem as almas já citadas desses reis da noite do mundo. E as velhas pedrarias ali brilham ainda, semelhantes a olhares sempre iluminados para as raças.

Eu herdei, – eu, o Gaël, – apenas deslumbramentos, infelizmente! do soldado sublime e suas esperanças. – Eu moro, aqui, no Ocidente, nessa cidade fortificada, onde me aprisiona a melancolia. Indiferente às preocupações políticas deste século e desta pátria, às convenções passageiras daqueles que as

¹⁶ Príncipe ou governador de província na Índia mulçumana entre os séculos XVI e XX. (HOUAISS, 2001).

¹⁷ Instrumento musical da família dos alaúdes. (HOUAISS, 2001).

¹⁸ Raitt et al. (1986) notam que se trata de um famoso aventureiro irlandês cujas aventuras foram célebres nas Índias no final do século XVIII.

¹⁹ Espada ou lâmina curva, usada por alguns povos orientais (árabe, turcos, persas). (HOUAISS, 2001).

²⁰ Relativo ao monte Himalaia (HOUAISS, 2001).

representam, eu me detenho quando as noites solenes do outono inflamam o cume enferrujado das florestas dos arredores. – Entre as resplandecências do orvalho, ando sozinho, sob as abóbadas dos negros caminhos, como o Antepassado andava sob as criptas do resplandecente obituário! Instintivamente, também evito, não sei porque, os nefastos clarões da lua e as malignas aproximações humanas. Sim, eu os evito quando ando assim, com meus sonhos!... Pois, sinto, *então*, que carrego em minha alma o reflexo das riquezas estéreis de um grande número de reis esquecidos.

3.8 "FLEURS DE TÉNÈBRES"¹

Apresentação

"*Fleurs de ténèbres*", publicado em *L'Étoile française* em 1880, compunha uma crônica cuja primeira parte era dedicada aos *Hanlon Lees*, grande companhia de mímicos e acrobatas ingleses que se apresentara, na época, em Paris (RAITT et al., 1986). Como quase todos os textos recolhidos na obra *Contes cruels*, ele sofreu alterações antes de sua versão definitiva de 1883 e, como ressaltam Raitt et al. (1986, t. I, p. 1308, tradução nossa), Villiers efetuou "numerosos retoques, que contribuem para transformar um escrito de circunstância em uma obra de interesse durável."²

Como já ressaltado anteriormente, a diversidade dos textos é sempre destacada e, no que se refere à variedade de gêneros existentes na obra, alguns críticos apontam a presença de crônicas entre os textos da coletânea, nos quais incluem, entre outros, "*Fleurs de Ténèbres*" e "*L'Affichage celeste*". Assim, Castex (1968) coloca "*Fleurs de Ténèbres*" entre os textos pertencentes ao gênero da crônica jornalística: de fato, aparentemente, tem-se a narrativa de um acontecimento do cotidiano dos habitantes de uma cidade.

Normalmente, a crônica aborda histórias cotidianas não como um acontecimento noticioso, mas de forma literária, ou seja, empregando procedimentos ficcionais que dão sentido poético a essa voz. No entanto, Villiers não é um cronista do cotidiano, seus textos são sempre profundos e simbólicos, emprega uma

¹ Ver anexo J, volume 2.

² "[...] de nombreuses retouches, qui concourent à transformer un écrit de circonstance en une œuvre d'intérêt durable." (RAITT ET AL., 1986, t.I, p. 1308).

linguagem metafórica rica em nuances, a qual transfigura sempre o sentido primeiro. Como ressalta Citron (1980), ele passa do pitoresco ao símbolo, ou seja, ao falar da ação dos coveiros que pilham as flores dos túmulos, conduz a narrativa de modo a concluir criticando, por meio de sugestões, o amor venal, que estaria condenado à morte, porque, para o poeta, o verdadeiro amor ultrapassa a mediocridade burguesa que privilegia os aspectos mercantilistas e carnais da ligação amorosa em detrimento de sua profundidade espiritual.

Como em muitos textos de Villiers, em *“Fleurs de ténèbres”*, podem ser destacados alguns traços de dissonância sutil, resultante tanto da influência de Heine, quanto daquela de Baudelaire – é preciso lembrar –, e que opõem lirismo e ironia. Assim, em *“Fleurs de ténèbres”*, percebemos uma prosa poética permeada de ironia e uma linguagem que permite uma aproximação do conto com o poema em prosa.

Com efeito, *“Fleurs de ténèbres”* poderia ser incluído na antologia de poemas em prosa de des Esseintes, em sua “pequena capela”, pois para ele o poema em prosa é “o óleo essencial da arte”, uma verdadeira “suculência desenvolvida e reduzida em uma gota” e que “já existia em Baudelaire, e também naqueles poemas de Mallarmé que inalava com uma profunda alegria.”³ (HUYSMANS, 1978, p. 221-222, tradução nossa).

O espírito baudelairiano está sempre presente nas páginas de *Contes cruels*. Entretanto, como observam Raitt et al. (1986), mesmo que o autor das *“Fleurs du mal”* não tenha fornecido um modelo narrativo a Villiers, ele aparece no plano da arte em geral e naquele das ideias e dos temas. Da mesma maneira, a

³ “[...] *petite chapelle*”; “[...] *l’huile essentielle de l’art*”; “[...] *“succulence développée et réduite en une goutte”*”; “[...] *existait déjà chez Baudelaire, et aussi dans ces poèmes de Mallarmé qu’il humait avec une si profonde joie.*” (HUYSMANS, 1978, p. 221-222).

estética do poema em prosa permeia uma boa parte da obra e provém do *Spleen de Paris* (BAUDELAIRE, 1869).

Como em *Le Spleen de Paris*, o que predomina em “*Fleurs de ténèbres*” é uma linguagem que se aproxima da poesia por seu caráter metafórico e imagético. Há uma fusão de gêneros, na narrativa villieriana, da mesma forma que na coletânea de Baudelaire: conto e crônica jornalística condensam-se em uma narrativa repleta de poesia e crítica. O subtítulo da obra baudelairiana, “*Petits poèmes en prose*”, aponta para a confrontação entre poesia e prosa e, da mesma maneira, em *Contes cruels*, mesmo que não se trate de uma coletânea de poemas em prosa, ali se encontram textos que se aproximam de diferentes gêneros, como por exemplo, textos críticos e novelas, além da poeticidade já remarcada anteriormente. Aliás, a associação de “*Fleurs de ténèbres*” à obra de Charles Baudelaire é observada, de imediato, a partir do título: como não pensar em um jogo de palavras, em um paralelismo? Ou seja, “*Fleurs de ténèbres*” – “*Fleurs du mal*”.

Vários críticos, Raitt (1986), por exemplo, remetem o texto villieriano ao poema em prosa “*La corde*”⁴ de Baudelaire (1869), pois o conto representaria uma redução do poema em prosa de *Le spleen de Paris*. Em ambos são açoitados aqueles que, pelo gosto do dinheiro e possuidores de coração frio, não atentam para os sentimentos mais nobres. Um paralelismo se constrói entre a ideia das “*créatures-spectres*” do conto de Villiers e “*les autres hommes*” do poema em prosa de Baudelaire. Ambos colocam em cena indivíduos comuns que são diferentes do artista moderno cuja existência no mundo em que vive se torna insuportável.

O narrador-protagonista do poema em prosa baudelairiano é um pintor, representante de seu conceito de artista moderno – seja pintor, poeta ou qualquer

⁴ Ver anexo K, volume 2.

outro –, e sua leitura nos remete de imediato a seu texto crítico “*Le peintre de la vie moderne*” (1961), no qual estabelece uma relação entre o pintor e a criança, e compara a força da imaginação na criança à do artista. De fato, em seu texto crítico, Baudelaire pede ao leitor para entender o pintor do qual ele fala como “um homem-criança”, como “um homem que possui a cada minuto o gênio da infância, ou seja, o espírito para o qual nenhum aspecto da vida está *enfraquecido*” (BAUDELAIRE, 1961, p. 1159-1160, grifo do autor, tradução nossa).

Em “*La corde*”, “os outros homens” vivem na ilusão aparente: a princípio o pintor parece estar tomado pela mesma ilusão, mas sua capacidade de olhar e compreender as coisas do mundo o torna vidente e, no final do poema, ele surge novamente como esse ser iluminado, capaz de perceber a hipocrisia do mundo em que vive. Surge, então, a ideia do poeta visionário, aquele que não tem ilusões, ou seja, não vê o aparente, consegue ser clarividente e se opõe aos outros homens.

Nesse poema, também aparece a recorrência da palavra “*fantôme*”, cujo significado seria aquele dos homens que não vivem realmente, ou seja, eles são verdadeiros espectros. No texto villieriano – não apenas em “*Fleurs de ténèbres*”, mas também em “*À s’y méprendre*” e “*Le Désir d’être un homme*” –, a mesma imagem aparece, representada por “*ces créatures-spectres*” e “*les flâneurs*”, metáforas assimiladas de Baudelaire.

A condensação, grande recurso poético de Villiers de l’Isle-Adam, o conduz à escolha cuidadosa das palavras, com o intuito de sugerir suas ideias e é somente atentando para os recursos que ele emprega, que podemos perceber que a brevidade de “*Fleurs de ténèbres*” aponta para a mesma ideia de Baudelaire: a do artista visionário que não se adapta ao mundo em que vive; que busca o mundo ideal em outro plano, na escritura e na imaginação. O poeta critica os seres

mediócras que não conseguem perceber a verdadeira essência da existência e, assim, busca refúgio também na morte, a verdadeira salvação.

Poderíamos pensar, retomando duas ideias já desenvolvidas anteriormente, ou seja, a da dissonância, herdada, principalmente, de Heine, e a da variedade de gêneros presente no texto villieriano, que tais procedimentos estilísticos se conjugam na obra do autor. No que se refere a este conto e ao seu plano formal, essa união representaria uma escolha estilística de Villiers para tratar de uma questão que o toca profundamente, ou seja, aquela desses homens espectros, que não compreendem o real sentido da existência humana. Villiers emprega a crônica, um gênero que aborda, principalmente, questões da vida cotidiana, em uma associação inusitada com a poesia, e o conto ultrapassa as fronteiras da prosa jornalística ou, até mesmo, do texto literário não poético, para abordar um tema que, talvez, só o modo de significar da lírica fosse capaz de expressar.

A relação que se estabelece entre os dois autores é, sobremaneira, aquela das ideias filosóficas, que concernem aos temas e às *“Correspondances”* de Baudelaire (1964), ressaltando que estas últimas tornam-se evidentes nas construções poéticas, pelas associações e analogias que Villiers faz, sobretudo, no plano semântico. Forma e conteúdo são intrinsecamente ligados pela genialidade imaginativa de Villiers e, no plano semântico, vemos surgir duas realidades distintas, constituídas por dois campos semânticos distintos: vida real/mundo aparente x existência inútil/seres espectros. Reforçando a influência das ideias e procedimentos de Baudelaire na obra de Villiers, vemos que essas realidades são, ao mesmo tempo, correspondentes ou analógicas, como por exemplo *“des femmes en toilettes voyantes”* e *“d’élégants flâneurs”*.

Cabe destacar ainda, a título de ilustração, uma outra intertextualidade apontada por alguns críticos. Citron (1980), por exemplo, fala daquela entre *“Fleurs de ténèbres”* e *“Le tir et le cimetière”*⁵, também reunido em *Le spleen de Paris* (BAUDELAIRE, 1869). A relação diz respeito, sobretudo, à visão da morte como evasão ou verdadeira salvação, que apenas alguns homens especiais têm a capacidade de reconhecer como libertadora e que deixa entrever a mesma relação entre a existência medíocre e a verdadeira essência existencial. Assim, *“dans l’atmosphère des ardents parfums de la Mort”* (BAUDELAIRE, 1869), tiros, ao longe, vêm perturbar o repouso dos mortos e uma maldição é lançada da tumba sobre a qual o andante se sentara.

No mais, comparando os textos dos dois autores, além dos temas enumerados anteriormente, poderíamos estabelecer, acreditamos, infinitas relações como, por exemplo, a semelhança entre os seres especiais – o *dandy*, de Baudelaire (1961) – e as personagens eleitas de Villiers (VOISIN-FOUGÈRE, 1996); ou destacar, ainda, o caráter misógino presente nas duas obras, que é resultante da distância existente entre as mulheres burguesas, que privilegiam o material e o físico em detrimento do caráter nobre ou espiritual, e os poetas: elas não correspondem, portanto, a seu ideal feminino.

Finalmente, o título de inspiração baudelairiana – *“Fleurs de ténèbres”* – parece também anunciar uma outra bipartição, ou seja, em sua associação antitética, mais uma vez, um duplo sentido: o primeiro, ao conjugar dois discursos, o da poesia e o da ironia, apresenta elementos que dizem respeito à metapoesia; o segundo, a partir da mesma junção, diz respeito a seus ideais, essas flores do

⁵ Ver anexo L, volume 2.

mundo burguês representam trevas para aqueles que não têm uma visão da essência da existência humana.

Tradução

«Flores de trevas»¹

Ao Sr. Léon Dierx²

*Pessoas de bem, vós que passais,
Orai pelos mortos!*

Inscrição na beira de uma grande estrada.

Ó belas noites! Diante dos resplandecentes cafés dos bulevares, nos terraços das sorveterias de renome, quantas mulheres em toaletes ofuscantes, quantos “ocioasos” elegantes se exibindo!

Vejam as pequenas vendedoras de flores que circulam com suas corbelhas.

As belas desocupadas aceitam essas flores que passam, todas elas colhidas, misteriosas...

«Misteriosas?

– Sim, antes fosse!»

Existe, saibam, sorridentes leitoras, existe, em Paris mesmo, certa agência sombria que entra em acordo com vários motoristas de funerais luxuosos, até mesmo com coveiros, com a finalidade de desservir os defuntos da manhã, não deixando *inutilmente* murcharem, sobre as sepulturas frias, todos esses esplêndidos

¹ O título remete imediatamente à coletânea *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire (1964). Entretanto, é importante notar que esta fonte já aparecera na obra do autor em duas versões do poema “À Elén”, evocando um amor funesto que se assemelha à morte: em 1868, “*Lorsque mon astre se perdit/ Je vis tes yeux, fleurs de ténèbres,/Et reçus les aveux funèbres/De ton secret trois fois maudit.*”; em 1880, “*Ô toi dont je reste interdit,/Cœur trouble et nul, fleur de ténèbres...*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM apud RAITT ET. AL, 1986, t.I, p. 1386, grifos nossos).

² Dedicatória a seu grande amigo de longa data e que o acompanhou até seus últimos dias. (REBOUL, 1983).

buquês, todas essas coroas, todas essas rosas, com as quais, em centenas, a piedade filial ou conjugal abastece cotidianamente os catafalcos³.

Essas flores são quase sempre esquecidas após as tenebrosas cerimônias. Ninguém pensa mais nelas; todos se apressam em partir; – é compreensível!...

Nesse momento então, nossos amáveis coveiros regozijam-se. Eles não esquecem as flores, esses senhores! Eles não vivem nas nuvens. São pessoas práticas. Arrebatam-nas às braçadas, em silêncio. Jogá-las às pressas por sobre os muros, em uma carroça propícia, é para eles questão de minutos.

Dois ou três dos mais licenciosos e dos mais espertos transportam a preciosa carga para as amigas floristas que, com seus dedos de fadas, arranjam de mil maneiras, em muitos buquês de decote e de mão, em rosas isoladas mesmo, esses melancólicos despojos.

As pequenas vendedoras noturnas chegam então, munidas cada uma de sua corbelha. Elas circulam, digamos, nos primeiros clarões dos lampiões, nos bulevares, diante dos terraços brilhantes e nos mil lugares de prazer.

E os jovens entediados, zelosos em atrair as elegantes pelas quais sentem alguma inclinação, compram essas flores a preços elevados e oferecem-nas a essas damas.

Estas, maquiadas de branco, aceitam com um sorriso indiferente e as seguram na mão, – ou colocam-nas em seu decote.

E os reflexos do gás deixam os rostos esbranquiçados.

³ Estrado alto sobre o qual se coloca a representação de um morto a quem se deseja prestar homenagem. (HOUAISS, 2001).

De modo que essas criaturas-espectros, assim ornadas com as flores da Morte, carregam, sem saber, o emblema do amor que elas oferecem e daquele que elas recebem.

3.9 "VOX POPULI"¹

Apresentação

Como a maior parte dos contos de Villiers de L'isle-Adam, "*Vox Populi*" também foi publicado anteriormente à edição de *Contes cruels*; entretanto, desde sua primeira publicação ele apresenta sua forma pura e rigorosa. Não há quase alterações em suas duas versões precedentes, a de *L'Étoile française*, em 14 de dezembro de 1880, e a de *La Comédie humaine*, em 24 de dezembro de 1881. (Raitt et al., 1986, t. I).

Mais uma vez, o exemplo dado por Baudelaire com seus *Petits poèmes en prose* é seguido pelo autor, que já em 1867 publicara dois poemas em prosa em *La Lune* e que privilegiara o gênero em sua *Revista des Lettres et des Arts* reproduzindo *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand e editando textos de Mallarmé. Em 1869, ele também atribui a sua primeira versão de "*L'Annonciateur*", "*Azraël*", o rótulo de poema em prosa. (Raitt et al., 1986, t. I).

De fato, como já ressaltamos anteriormente, "*Vox populi*" é, frequentemente, o único conto da obra classificado como poema em prosa e ele está, da mesma maneira, na coletânea de poemas em prosa sobre os quais a personagem des Esseintes de *À rebours* (HUYSMANS, 1978) se debruça. Cabe ressaltar aqui a definição dessa composição que o narrador (HUYSMANS, 1978, p. 222, tradução nossa) faz, ou seja, ele a vê como uma pequena forma poética da literatura decadentista, cujos modelos são Bertrand, Baudelaire e Mallarmé. E ele

¹ Ver anexo M, volume 2.

que representaria um novo romance “condensado em uma ou duas páginas”² e “se tornaria uma comunhão de pensamento entre um escritor mágico e um leitor ideal, uma cooperação espiritual consentida entre dez pessoas superiores dispersas no universo, um deleite oferecido aos delicados, e somente a eles acessível”³.

De fato, podemos dizer que se trata de um poema em prosa, visto que o texto articula-se em função de uma composição rigorosamente estruturada, e que simetria e repetições estão organicamente ligadas à essência da história: o *leitmotiv*, ao mesmo tempo lamurioso e sarcástico, reaparece incessantemente trazendo ritmo e cadência ao fluir do poema. Como ressalta Bernard (1959), o texto é marcado ainda pela progressão da transformação da cena, o humilde mendigo ganha importância e transforma-se no final da história em uma personagem alegórica, um verdadeiro profeta.

Além disso, é curioso lembrar o que ressaltou M. Daireaux (apud Bernard, 1959) a propósito da gênese de “*Vox populi*”. Ele conta que, em uma noite, entre amigos, Villiers disse que ouvira o mais belo verso da língua francesa – “*Prenez pitié d’un pauvre aveugle, s’il vous plaît*” – e que o repetira alternadamente mudando o tom, que passava do enfático ao tímido e chegava ao imperioso e suplicante. Com efeito, uma frase que permaneceu enterrada na memória do autor e que será a origem deste belíssimo poema em prosa. No mais, é imperativo colocar a seguinte questão: Como não voltar à lição que Villiers de l’Isle-Adam e o amigo Mallarmé ensinaram aos jovens poetas contemporâneos simbolistas: aquela do poder sugestivo da linguagem?

² «[...] condensé en une page ou deux [...]».(HUYSMANS, 1978, p. 222).

³ «[...] deviendrait une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle consentie entre dix personnes supérieures éparses dans l’univers, une délectation offerte aux délicats, accessible à eux seuls [...]».(HUYSMANS, 1978, p. 222).

Terceiro conto da coletânea, “*Vox Populi*” segue *Les Demoiselles de Bienfilâtre* e “*Véra*”, apontando, desde suas primeiras páginas, para a diversidade de gêneros, estilos e temas da obra. Este texto, como já observamos, é construído a partir do verso alexandrino “*Prenez pitié d’un pauvre aveugle, s’il vous plaît*” que é repetido seis vezes, como um refrão, e, em torno do qual, a cena se metamorfoseia: o espaço concreto do desfile militar na cidade de Paris, por meio de uma cuidadosa escolha lexical, transforma-se em espaço místico: o campo semântico da miséria humana encontra-se associado ao da obscuridade, e o do sagrado parece estar associado ao misticismo. O pedido lamuriante do cego percorre sucessivamente a narrativa em um ritmo vigoroso, ele exprime sua queixa tanto para os homens quanto para Deus e a narrativa adquire também um duplo caráter: ora sócio-político, pelo tom acusador, ora, metafísico, pelo tom queixoso.

Do mesmo modo que em outros textos do autor – “*À s’y méprendre*”; “*L’Inconnue*”, “*Le convive des dernières fêtes*” e “*Claire Lenoir*”, por exemplo –, este conto deixa entrever um aspecto importante do idealismo do autor, a problemática da percepção, ver ou ouvir exigem dos interlocutores qualidades superiores que nem todos os indivíduos possuem e que os burgueses, acima de todos, desconhecem. Do mesmo modo, as ideias e as coisas transformam-se em função do magnetismo das pessoas – a lembrar aqui, também, “*Véra*” –, é essa força espiritual que lhes dá a verdadeira significação.

Em “*Vox populi*”, as personagens simbólicas e alegóricas, o surdo, representado pela população que não ouve a súplica, e o mendigo cego, conjugam-se para expressar a grande lição de Villiers: é preciso perceber o que está oculto atrás do aparente; é preciso buscar o essencial atrás do superficial, o espiritual e imaterial atrás do material e do falso. Sem esquecer, nesse mesmo sentido, a

utilidade dos fonógrafos de Edison cujos sentidos abundam em *L'Ève future*. De fato, essas personagens alegóricas, a exemplo ainda da heroína Claire Lenoir, no contraste sempre presente em a luz e as trevas, parecem ver/ouvir na escuridão.

Finalmente, ainda, atentos para com o idealismo villieriano, é preciso dizer, como bem nota Reboul (1983, p. 384, tradução nossa), “ ‘*Vox Populi*’ é ao mesmo tempo um poema em prosa, uma lenda dos séculos e o embrião de um apocalipse⁴” anunciado pela genialidade do poeta.

⁴ «A la fois un poème en prose, une légende des siècles et l'embryon d'une apocalypse.»

Tradução

«*Vox populi*»¹

*Ao Senhor Leconte de Lisle*²

O soldado prussiano prepara seu café em uma casamata.³

O sargento Hoff⁴

Grande revista nos Campos Elíseos, naquele dia!

Faz doze anos⁵ sofridos daquela visão. – Um sol de verão quebrava suas longas flechas douradas sobre os tetos e as abóbadas da velha capital. Miríades de vidraças refletiam os deslumbramentos: o povo banhado por uma luz empoeirada, atravancava as ruas para ver o exército.

Sentado, diante da grade da esplanada de Notre-Dame, em um alto banco de madeira, – e os joelhos cruzados em negros farrapos –, o centenário Mendigo, deão da Miséria de Paris –, face de luto e tez cinzenta, pele sulcada por

¹ Conservamos, da mesma maneira que Villiers, apenas a primeira parte do provérbio em português, “A voz do povo é a voz de Deus”; nossa escolha, acreditamos, guarda o poder rítmico e sonoro almejado por ele e permite que o leitor redunde em seu sentido.

² Villiers, como Leconte de Lisle, pertenceu ao Parnaso e, com frequência, toma emprestado versos desse grande parnasiano em suas epígrafes; aqui a homenagem parece querer trazer o profundo desprezo pelas massas já expresso por Lisle: “*Que le peuple est stupide!*” (LISLE, apud REBOUL, 1983, p. 368).

³ Uma casamata (*lanterne sourde*) permite à sentinela observar sem revelar sua fonte de luz e ela pode ali ficar camuflada, na surdina. (FOUQUET, 1999). Esse tipo de fortificação é baixa, às vezes subterrânea e de concreto, e é o local onde se instalam metralhadoras e armas anticarro. (HOUAISS, 2001).

⁴ Em 1870, na guerra entre a Prússia e a França, o sargento Hoff tornou-se um soldado legendário por ter abatido em torno de trinta soldados prussianos ao se aproximar o mais perto possível da linha de combate (RAITT ET AL., 1986, t.I). Na atitude inconsequente do soldado, podemos ver refletir mais uma vez a imagem simbólica do povo que não consegue enxergar as coisas.

⁵ O conto foi publicado pela primeira vez em 1880, portanto, esta cronologia remete, sem dúvida, à festa de 15 de agosto de 1868, dia de *La Saint-Napoléon*. Em 27 de março de 1852, Napoléon III decretara o dia 15 de agosto como dia da Festa nacional. (Disponível em: <http://lauhic.club.fr/second_empire.html>. Acesso em 18 abr. 2009.).

rugas cor de terra –, mãos unidas sob o cartaz que sancionava legalmente sua cegueira, oferecia seu aspecto sombrio ao *Te Deum*⁶ da festa que o cercava.

Toda essa gente, não era seu próximo? Os passantes felizes, não eram seus irmãos? Certamente, Espécie humana! Aliás, esse hóspede do soberano portal não estava desprovido de todo bem: o Estado lhe reconhecera o direito de ser cego.

Proprietário desse título e da respeitabilidade inerente a esse lugar de esmolas garantidas que oficialmente ocupava, possuindo enfim *status* de eleitor, era nosso semelhante, – à Luz próxima.

E esse homem, tipo de retardatário entre os vivos, articulava, de tempos em tempos, uma súplica monótona, – silabação evidente do profundo suspiro de toda a sua vida:

«Tenham piedade de um pobre cego!»⁷

A seu redor, sob as poderosas vibrações saindo do campanário, – *fora*, lá, além do muro de seus olhos –, pisoteios de cavalaria, e, em estrondo, repiques de sinos nos campos, aclamações misturadas às salvas dos Inválidos⁸, aos gritos orgulhosos dos comandos, ruídos de aço, retumbos de tambores marcando desfiles intermináveis de infantaria, todo um rumor de glória chegava até ele! Sua audição superaguda percebia até flutuações de estandartes com pesadas franjas roçando armaduras. No entendimento do velho cativo da obscuridade, mil raios de sensações, pressentidas e indistintas, apareciam! Uma premonição advertia-o daquilo que causava febre aos corações e aos pensamentos na Cidade.

⁶ Musicalização em forma de salmo do antigo hino latino *Te Deum*, que exalta Deus. Essa composição é atribuída a Santo Ambrósio e significa “Ó Deus, a ti louvamos”. (HOUAISS, 2001).

⁷ Optamos para a tradução do verso alexandrino de Villiers – “*Prenez pitié d’un pauvre aveugle, s’il vous plaît*” – o verso decassílabo, preferido também dos clássicos e que possui ritmo alongado e melodioso, à semelhança do verso de doze sílabas.

⁸ *Hôtel des Invalides*, monumento de Paris, construído a partir de 1670 e destinado por Luís XIV a recolher militares inválidos. (MAUBOURGUET, 1990).

E o povo, fascinado, como sempre, pelo prestígio que emana, para ele, dos golpes da audácia e da sorte, proferia, em clamor, esta saudação do momento:

«Viva o Imperador!»

Mas em meio as calmarias de toda essa triunfal tempestade, uma voz perdida erguia-se do lado da grade mística. O velho homem, com a nuca encostada contra o pelourinho⁹ de suas grades, girando as pupilas mortas em direção ao céu¹⁰, esquecido desse povo do qual parecia ser o único a exprimir o verdadeiro desejo, a súplica escondida entre os urros, a súplica secreta e pessoal, salmodiava, profético intercessor, sua frase agora misteriosa:

«Tenham piedade de um pobre cego!»

Grande revista nos Campos Elíseos, naquele dia!

Faz *dez* anos de revoadas desde o sol daquela festa! Mesmos ruídos, mesmas vozes, mesma fumaça! Uma surdina, entretanto, atenuava então o tumulto da alegria pública. Uma sombra agravava os olhares. As salvas convencionais da plataforma do Pritaneu¹¹ eram acrescidas, desta vez, pelo estrondo distante das baterias de nossos fortes. E, esticando a orelha, o povo tentava discernir já, no eco, a resposta dos canhões inimigos que se aproximavam.

⁹ Coluna de pedra ou de madeira, colocada em praça ou lugar central e público, onde eram exibidos e castigados os criminosos no Antigo Regime. (MAUBOURGUET, 1990).

¹⁰ Tem-se aqui novamente uma referência ao poema baudelairiano *Les Aveugles* (BAUDELAIRE, 1964).

¹¹ Segundo Raitt et al. (1986, t.I) trata-se aqui da Escola Militar. Na antiga civilização grega, as principais cidades possuíam um edifício público que se destacava por sua importância e significado, chamado Pritaneu (*Prytaneion*). Era o centro cívico e religioso da cidade, onde se mantinha permanentemente aceso o fogo sagrado, dedicado à Héstia, deusa da lareira, símbolo da família e do lar. O Pritaneu era o local onde se reuniam os prítanes ou representantes do povo investidos de poderes temporários. Era também o local onde se recebiam os visitantes ilustres e onde tomavam refeições os pensionistas do Estado, os quais eram chamados de parasitos. <Disponível em: <<http://usuarios.cultura.com.br/jmrezende/parasito.htm>>. Acesso em 18 abr. 2009.

O Governador¹² passava, dirigindo a todos muitos sorrisos e guiado pelo passo-trotador¹³ de seu elegante cavalo. O povo, tranquilizado por essa confiança que lhe inspira sempre uma postura irreprimível, alternava com cantos patrióticos os aplausos militares com os quais ele celebrava a presença desse soldado.

Mas as sílabas do antigo viva furioso haviam se modificado: o povo, desvairado, proferia esta saudação do momento:

«Viva a República!»

E, lá, do lado da soleira sublime, distinguia-se sempre a voz solitária de Lázaro¹⁴. O Porta-voz da dissimulação popular não modificava a rigidez de sua constante súplica.

Alma sincera da festa, erguendo ao céu seus olhos apagados, ele gritava, entre silêncios, e com a entonação de uma constatação:

«Tenham piedade de um pobre cego!»

Grande revista nos Campos Elíseos, naquele dia!

Faz *nove* anos de tolerâncias desde aquele sol turvo!

Oh! Mesmos rumores! Mesmo estrondo de armas! Mesmos relinchos!

Mais ensurdecedores ainda que o ano anterior; agudos, no entanto...

¹² O General Trochu, governador militar de Paris em 1870, presidiu o governo da Defesa nacional de setembro de 1870 a janeiro de 1871. (MAUBOURGUET, 1990).

¹³ Villiers associa dois andamentos diferentes do cavalo – *l'amble-troteur* –: um, quando o cavalo levanta as duas patas ao mesmo tempo, e, o outro, quando ele trota e movimenta-se por pares cruzados. Segundo Raitt et. al. (1986, t. I), ele adquiriu esses conhecimentos com seu primo Ephrem Houël e, talvez, tenha querido dessa forma atribuir ao andar do cavalo do Governador um passo defeituoso, capenga.

¹⁴ Lázaro é o mendigo e leproso protagonista da parábola de Jesus “O rico e o pobre”, reproduzida no Evangelho de Lucas (BORTOLINI, 1990, cap. 16, v. 20, p. 1337): “[...] E um pobre, chamado Lázaro, cheio de feridas, que estava caído à porta do rico.” A intertextualidade bíblica acrescenta ao texto villieriano a moral final dessa parábola: eles jamais se convencerão da salvação, posto que não escutaram as súplicas de Lázaro e nem mesmo escutam Moisés e os profetas.

«Viva a Comuna¹⁵!», clamava o povo ao vento que passa.

E a voz do secular Eleito do Infortúnio repetia, sempre, lá, na soleira sagrada, seu refrão retificador do único pensamento daquele povo. Sacudindo a cabeça em direção ao céu, ele gemia na sombra:

«Tenham piedade de um pobre cego!»

E duas luas mais tarde, no momento em que as últimas vibrações do rebate do sino, o Generalíssimo das forças regulares do Estado passava em revista seus duzentos mil soldados, infelizmente! ainda fumegantes da triste guerra civil, o povo, aterrorizado, gritava, vendo queimar, ao longe, os prédios:

«Viva o Marechal¹⁶!»

Lá, do lado da salubre cintura, a imutável Voz, a voz do veterano da humana Miséria, repetia sua maquinamente dolorosa e impiedosa obsecração:

«Tenham piedade de um pobre cego!»

E, desde então, de ano em ano, de revistas em revistas, de vociferações em vociferações, qualquer que tenha sido o nome lançado nos acasos do espaço pelo povo em seus *vivas*, aqueles que escutam, atentamente, os ruídos da terra, sempre distinguiram, no mais forte dos revolucionários clamores e das festas belicosas que aconteceram, a Voz distante, a Voz *verdadeira*, a íntima Voz do simbólico Mendigo terrível! – do Sentinela da noite gritando a hora exata do Povo, –

¹⁵ Conhecida como Comuna de Paris, trata-se do governo insurrecional francês entre 17 de março e 27 de maio de 1871 instalado após a queda e Napoleão III. Na sanguinária semana de 22 a 28 de maio de 1871, os revoltosos fuzilam os inimigos e incendiam numerosos edifícios da cidade de Paris: igrejas, a Prefeitura da cidade, as Tulherias, entre outros. (MATHIEX, 1996).

¹⁶ Marechal Mac-Mahon derrotou a Comuna em maio de 1871 e sua popularidade fez dele sucessor de Thiers à frente do poder executivo francês. (FOUQUET, 1999).

do incorruptível faccionário da consciência dos cidadãos, daquele que restitui integralmente a prece oculta da Multidão e resume seu suspiro.

Pontífice inflexível da Fraternidade, esse Titular autorizado da cegueira física jamais cessou de implorar, como mediador inconsciente, a caridade divina, para seus irmãos de inteligência.

E, quando embriagado pelas fanfarras, sinos e artilharia, o Povo perturbado por essas algazarras bajuladoras, tenta em vão mascarar para si mesmo sua verdadeira súplica, sob quaisquer sílabas enganosamente entusiastas, o Mendigo, somente ele, com a face voltada para o céu, braços erguidos, tateando, em suas grandes trevas, ergue-se à soleira eterna da Igreja, – e, com uma voz cada vez mais lamuriosa, mas que parece ir além das estrelas, continua a gritar sua retificação de profeta¹⁷:

«Tenham piedade de um pobre cego!»

¹⁷ A dimensão simbólica do conto é dada pelo emprego desse termo. É importante lembrar que Claire Lenoire, também cega, contempla a luz dos séculos e que Villiers (1986, t. II p. 707) , em “*Les Filles de Milton*”, denominará o grande poeta cego de “o vidente de coisas divinas”.

CONCLUSÃO

As pesquisas efetuadas no desenvolvimento desta tese permitiram, por um lado, destacar algumas características da linguagem poética de Villiers de l'Isle-Adam e, por outro, apontar aspectos particulares de cada conto traduzido. As análises propostas tiveram o intuito de destacar nuances do texto villieriano, visto que a pesquisa aborda as questões da tradução literária: o texto literário traduzido também é uma obra literária e, para que este seja, efetivamente, representativo da escritura do autor, ele deve atentar para seus procedimentos estilísticos.

As análises empreendidas na obra villieriana foram determinantes, também, para a organização das traduções apresentadas nesta tese. Elas permitiram uma compreensão global dos textos de Villiers de l'Isle-Adam que aponta para uma bipartição – ressaltada também por críticos como Raitt (1986), Grünewald (2001), e Giné-Janer (2007) – relativa aos temas e procedimentos estilísticos. De um lado, Villiers de l'Isle-Adam sonhador, de outro, Villiers de l'Isle-Adam zombador. É importante lembrar que esses dois aspectos já tinham sido apontados pelo próprio autor na dedicatória de *L'Ève future: "Aux rêveurs, aux railleurs"* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 776).

É imperativo observar, também, que essa divisão pode ser entendida como uma estratégia de análise de seus textos, pois essas antíteses conjugam-se em sua escritura. Do ponto de vista temático, Villiers sonhador é aquele que aborda questões que julga essenciais para a verdadeira existência, tais como a fé, a beleza, a nobreza; Villiers zombador é aquele que, a partir dos valores privilegiados pelos burgueses – ciência e progresso sobretudo –, denuncia todas as mediocridades do mundo contemporâneo. Do ponto de vista estilístico, de um lado, emerge um rico

discurso fantástico e poético para ressaltar seu idealismo e, de outro, surge uma escritura carregada de humor e ironia a serviço de suas críticas.

Foi com o intuito de destacar essa bipartição e ao mesmo tempo apontar sua fusão que são primeiramente apresentados seus textos fantásticos – “*Véra*”, “*L’Intersigne*” e “*À s’y méprendre*” e, posteriormente, seus textos mais poéticos: “*Souvenirs occultes*”, “*Fleurs de ténèbres*” e “*Vox populi*”. Como núcleo desse percurso, enquadram-se as traduções de “*Sentimentalisme*”, “*La Machine à Gloire*” e “*L’Inconnue*”, que representariam uma gradação do discurso irônico villieriano. Em síntese, entende-se que os discursos fantástico, idealista e irônico do autor fundem-se e convegem para sua prosa poética.

Os textos fantásticos, “*Véra*”, “*L’Intersigne*” e “*À s’y méprendre*”, ilustram o discurso onírico e metafórico do autor. Com uma linguagem que privilegia a sugestão, esses textos são permeados de poesia e de sutil ironia. Dessa forma, Villiers consegue falar de seu projeto de evasão, apresentar seus ideais, e, ao mesmo tempo, exprimir sua crítica aos valores privilegiados pela sociedade burguesa.

Sua crítica aparece, ainda, ressaltada em “*Sentimentalisme*”. O autor, ao execrar a incapacidade do burguês moderno em experimentar emoções mais profundas, valoriza a importância da autenticidade e do sentimento puro e nobre no caráter das pessoas.

Em “*La Machine à Gloire*”, a invenção burlesca, presta-se mais uma vez à feroz crítica ao século das luzes, do progresso e das máquinas. Entre as narrativas de *Contes cruels*, é nesse conto que seu discurso irônico atinge o ápice e a Claque é colocada, sobretudo, a serviço da decadência artística de sua época. Já que tudo é mecanizado, por que não automatizar as reações e comportamentos humanos?

Finalmente, permeados de sutil ironia, mas com uma linguagem altamente poética, os contos “*L’inconnue*”, “*Souvenirs occultes*”, “*Fleurs de ténèbres*” e “*Vox populi*” ilustram os ideais do autor e destacam grandes questões existenciais: a impossibilidade de realização amorosa no plano terrestre, em “*L’Inconnue*”; a melancolia e infelicidade gerada pela ânsia de riquezas materiais, em “*Souvenirs occultes*”; as trevas daqueles que não têm uma compreensão da verdadeira existência humana, em “*Fleurs de ténèbres*”; e, enfim, na figura do cego de “*Vox populi*”, a grande lição villieriana: é preciso buscar o essencial, o espiritual, ver atrás do aparente.

De fato, a rica linguagem poética do autor deixa entrever duas grandes tendências dos *Contes cruels* e que a presente pesquisa teve a intenção de ressaltar por meio dos textos selecionados. De um lado, obras carregadas de entusiasmo em busca do Ideal, do Absoluto; por outro, uma linguagem poética, sutil, rica em nuances e plena de sarcasmo ferino, verdadeiros instrumentos com os quais Villiers de l’Isle-Adam se voltou contra os valores do seu tempo.

Villiers de l’Isle-Adam, a exemplo de alguns autores que o precederam, como Nodier, Nerval e Gautier, denuncia em sua obra a mediocridade do mundo moderno e busca construir pela escritura um mundo melhor. No entanto, em sua ânsia pela descoberta da verdadeira essência da condição humana, ele se aproxima dos jovens simbolistas e quer pela escritura e pela arte ser um profeta de seu tempo, um visionário.

REFERÊNCIAS

ARROJO, R. **Oficina de tradução**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2000.

AUERBACH, Erich. **Mimésis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Tradução José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BARÃO, Fernanda. Tradução e notas. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, conde de. **Contos cruéis**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1971. (Livro B, 8).

BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: **Œuvres complètes**. Paris: Éditions Gallimard, 1961. p. 1152-1192.

_____. De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. 1855. Disponível em: <<http://baudelaire.litteratura.com>>. Acesso em: 15 dez.2006.

_____. **Les fleurs du mal et autres poèmes**. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

_____. **Le spleen de Paris**: petits poèmes em prose. Paris: Michel Lévy, 1869. Disponível em: <<http://poetes.com/ baud/indexa.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2006.

_____. **Curiosités esthétiques**: L'Art romantique et autres œuvres critiques. Paris: Garnier Frères, 1962.

_____. Os cegos. In: _____. **As Flores do Mal**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BÉGUIN, Albert. **L'âme romantique et le rêve**. Paris: J. Corti, 1991. (Le livre de poche).

BENJAMIN, Walter. La tache du traducteur. In: _____. **Œuvres**. Traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Rainer Volchitz. Paris: Gallimard, 2000. Tomme I. p. 244-262.

BERMAN, Antoine. **La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain**. Paris: Editions du Seuil, 1999.

_____. **Pour une critique des traductions**: John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

_____. **L'épreuve de l'étranger**: culture et tradition dans l'Allemagne romantique. Paris: Gallimard, 1984.

BERNARD, Suzanne. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Nizet, 1959.

BOLLERY, Joseph (Ed.). **Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits**. Paris: Mercure de France, 1962. (Tomes I e II).

BORTOLINI, José (Ed.). **Bíblia sagrada**: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1991.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

BRETON, André. Anthologie de l'humour noire. Paris: Jean-Jacques Pauvert éditeurs, 1966.

CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: J. Corti, 1962.

_____. Sommaire biographique, introduction, notes, bibliographie et appendice critique. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. **Contes cruels**. Paris: Garnier frères, 1968.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des symboles**: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Édition revue et augmentée. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.

CITRON, Pierre. Introduction, notices et notes. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, comte de. **Contes cruels**. Paris: Garnier-Flammarion, 1980.

CORTAZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. **Valise de Cronópio**. Tradução Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CUMMINSKEY, Gary. **The changing face of horror**: a study of the nineteenth-century french fantastic short story. New York: Peter Lang, 1992. (The Age of Revolution and Romanticism: Interdisciplinary Studies, 3).

DESSONS, Gérard; MESCHONNIC, Henri. **Traité du rythme**: des vers et des proses. Paris: Nathan, 2003.

DOMINGOS, Norma. **O universo simbólico em Contes cruels de Villiers de l'Isle-Adam**. Araraquara, 2005. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005

FOUQUET, Emmanuel (Ed.). Le dictionnaire hachette encyclopédique illustré. Paris: Hachette Livre, 1999.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GINÉ-JANER, Marta. **Villiers de l'Isle-Adam**: L'amour, le temps, la mort. Paris: L'Harmattan, 2007.

GRÜNEWALD, Ecila de Azeredo. Villiers, entre o sonho e o escárnio. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, conde de. **A Eva Futura**. Tradução Ecila de Azeredo Grunewald. São Paulo: Edusp, 2001. p. 11-40.

HEINE, Heinrich. Intermezzo lyrique. In: _____. **Heine**: livre des chants. Préface et traduction Albert Spaeth. Tome 1. Paris: Aubier – Ed. Montaigne, 1947. p. 205-267. (Collection bilingue des classiques étrangers).

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUNEKER, James Gibbons. **Iconoclasts: a book of dramatists:** Ibsen, Strindberg, Becque, Hauptmann, Sudermann, Hervieu, Gorky, Duse and D'Annunzio, Maeterlinck and Bernard Shaw. 1912 Disponível em:
< <http://gaslight.mtroyal.ca/isleadam.htm> >. Acesso em: 24 out. 2004.

HUYSMANS, Joris-Karl. **À Rebours**. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.

LAMART, Michel. La maladie de l'infini. In: DOBZYNSKI, Charles (Dir.) **Europe:** revue littéraire mensuelle. Paris, n. 916-917, p. 3-7, août-septembre 2005.

LARANJEIRA, Mario. **Poética da tradução:** do sentido à significância. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. (Criação e crítica,12).

LEITE, Guacira Marcondes Machado. **Le récit poétique dans Blaise Cendrars**. São Paulo, 1992. 212f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

LOTMAN, Iuri. **A Estrutura do Texto Artístico**. Tradução Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUCIE-SMITH, Edward. **Symbolist art**. London: Thames and Hudson. 1988.

MALLARMÉ, Stéphane. Villiers de l'Isle-Adam. In: _____. **Œuvres complètes**. Ed. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Editions Gallimard, 2003. Tomme II. p. 23-51.

MATHIEX, Jean. **Histoire de France**. Paris : Hachette, 1996.

MAUBOURGUET, Patrice (Dir.). **Le petit Larousse en couleurs**. Paris: Librairie Larousse, 1990.

MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MESCHONNIC, Henri. **Poétique du traduire**. Lagrasse: Éd. Verdier, 1999.

_____. **Pour la poétique II: épistémologie de l'écriture poétique de la traduction.** Paris: Éd. Gallimard, 1973.

MICHAUD, Guy. **Message poétique du symbolisme.** Paris: Nizet, 1966.

MINOIS, GEORGES. **História do Riso e do Escárnio.** Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. **A Criação literária: prosa II.** 17. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

MOUGIN, Pascal. Analyse et notes. In: MAUPASSANT, Guy. **Le Horla et autres contes.** Paris: Éditions Nathan, 1994. p.,8995-110. (Balises).

NOIRAY, Jacques. **L'Ève future ou le laboratoire de l'Idéal.** Paris: Editions Bélin, 1999.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **A outra voz.** Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. **O laboratório do escritor.** São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.

POE, Edgar Allan. La chute de la maison Usher. In: _____. **Nouvelles Histoires extraordinaires** (Nouv. éd.). Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Librairie nouvelle, 1875. p. 86-111.

PRAZ, Mario. Bizâncio In: _____. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica.** Tradução Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. Unicamp, 1996. p. 265-379.

RAITT, Alan W. **Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement Symboliste.** Paris: J. Corti, 1986.

_____. **Villiers de l'Isle-Adam Exorciste du Réel.** Paris: J. Corti, 1987.

RAITT, Alan W. et al. (Ed.) Préface, notes, variantes. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, comte de. **Œuvres Complètes**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1986.

REBOUL, Pierre. Préface, notes et notices. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, comte de. **Contes cruels**. Paris: Éditions Gallimard, 1983.

SCHÜLER, Donaldo. As raízes da poesia moderna. In: CHAVES, F. L. **Aspectos do Modernismo brasileiro**. Porto Alegre: UFRGS, 1970. p. 39-74.

SYMONS, Arthur. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: a chacun son infini. In: _____. **The symbolist movement in literature**. New York: Dutton, 1919. Disponível em: < <http://gaslight.mtroyal.ca/isleadam.htm> >. Acesso em: 24 out. 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **Théories du symbole**. Paris: Éditions du Seuil, 1977. (Essais, 176).

_____. **As Estruturas Narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TRITTER, Valérie. **Le fantastique**. Paris: Ellipses Édition, 2001. (Thèmes et études).

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Tradução Maiza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VAX, Louis. **La séduction de l'étrange**. Paris: PUF, 1965.

VERLAINE, Paul. **Œuvres Complètes**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1972. p. 635-637; p.678-686.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, comte de. **Œuvres Complètes**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1986. (Tomes I et II).

_____. **Contes cruels**. Paris: Éditions Gallimard, 1983. Préface, notes et notices.de Pierre Reboul.

_____. **Contos cruéis**. 2. ed. Tradução F. Barão. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

_____. Contos cruéis. Tradução. Pauline Alphen. São Paulo: Iluminuras, 1987.

_____. **A Eva Futura**. Tradução Ecila de Azeredo Grünewald. São Paulo: Edusp, 2001.

VIRCONDELET, Alain. Préface. In: _____. **La poésie fantastique française**. Paris: Seghers, 1973. p. 7-40.

VOISIN-FOUGÈRE, Marie-Ange. **Villiers de l'Isle-Adam – Contes Cruels**. Paris: Éditions Gallimard, 1996. (Foliothèque, 54).

WALTHER, Daniel. Fantastique, anticipation et humour noir. In: DOBZYNSKI, Charles (Dir.) **Europe**: revue littéraire mensuelle. Paris, n. 916-917, p. 174-183, août-septembre 2005.

WILSON, Edmund. **O Castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP –
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**

NORMA DOMINGOS

A TRADUÇÃO POÉTICA: *CONTES CRUELS* DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

V. 2

Tese apresentada para a obtenção de título de Doutora junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de Araraquara, sob a orientação da Professora Doutora Guacira Marcondes Machado Leite.

ARARAQUARA - SP

ABRIL/2009

FAPESP

SUMÁRIO

v.1

INTRODUÇÃO	10
1 A TRADUÇÃO POÉTICA: CONTES CRUELS DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM	16
1.1 VILLIERS DE DE L'ISLE-ADAM: VIDA, OBRA E INFLUÊNCIAS	16
1.2 <i>CONTES CRUELS</i>	39
1.3 A PROSA SIMBOLISTA VILLIERIANA E A TRADUÇÃO	45
2 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: "RÊVEUR" E "RAILLEUR"	58
2.1 O DISCURSO FANTÁSTICO	58
2.2 A IRONIA	64
2.3 O CONTO SIMBOLISTA	73
3 CONTES CRUELS: APRESENTAÇÃO E TRADUÇÃO	79
3.1 "VÉRA"	79
3.2 "L'INTERSIGNE"	98
3.3 "À S'Y MEPRENDRE"	127
3.4 "SENTIMENTALISME"	135
3.5 "LA MACHINE À GLOIRE"	149
3.6 "L'INCONNUE"	172
3.7 "SOUVENIRS OCCULTES"	190
3.8 "FLEURS DE TENEBRES"	202
3.9 "VOX POPULI"	212
CONCLUSÃO	222
REFERÊNCIAS	225

SUMÁRIO

v.2

ANEXOS	235
Anexo A – "VÉRA "	235
Anexo B – "L'INTERSIGNE "	247
Anexo C – "À S'Y MEPRENDRE"	269
Anexo D – "SENTIMENTALISME"	273
Anexo E – "LA MACHINE À GLOIRE"	283
Anexo F – "L'INCONNUE"	301
Anexo G – "SOUVENIRS OCCULTES"	317
Anexo H – "EL DESDICHADO " de Villiers de l'Isle-Adam	322
Anexo I – "EL DESDICHADO" de Gérard de Nerval	323
Anexo J – "FLEURS DE TÉNÈBRES"	324
Anexo K – "LA CORDE" de Charles Baudelaire	326
Anexo L – "LE TIR ET LE CIMETIERE" de Charles Baudelaire	330
Anexo M – "VOX POPULI"	332

ANEXOS

Anexo A – "VÉRA "

« Véra »

À Mme la comtesse d'Osmoy.

La forme du corps lui est plus essentielle que sa substance.

La Physiologie moderne.

L'Amour est plus fort que la Mort, a dit Salomon: oui, son mystérieux pouvoir est illimité.

C'était à la tombée d'un soir d'automne, en ces dernières années, à Paris. Vers le sombre faubourg Saint-Germain, des voitures, allumées déjà, roulaient, attardées après l'heure du Bois. L'une d'elles s'arrêta devant le portail d'un vaste hôtel seigneurial, entouré de jardins séculaires; le cintre était surmonté de l'écusson de pierre, aux armes de l'antique famille des comtes d'Athol, savoir: *d'azur, à l'étoile abîmée d'argent avec la devise Pallida Victrix*, sous la couronne retroussée d'hermine au bonnet princier. Les lourds battants s'écartèrent. Un homme de trente à trente-cinq ans, en deuil, au visage mortellement pâle, descendit. Sur le perron, de taciturnes serviteurs élevaient des flambeaux. Sans les voir, il gravit les marches et entra. C'était le comte d'Athol.

Chancelant, il monta les blancs escaliers qui conduisaient à cette chambre où, le matin même, il avait couché dans un cercueil de velours et enveloppé de

violettes, en des flots de batiste, sa dame de volupté, sa pâissante épousée, Véra, son désespoir.

En haut, la douce porte tourna sur le tapis; il souleva la tenture.

Tous les objets étaient à la place où la comtesse les avait laissés la veille. La Mort, subite, avait foudroyé. La nuit dernière, sa bien-aimée s'était évanouie en des joies si profondes, s'était perdue en de si exquises étreintes, que son cœur, brisé de délices, avait défailli: ses lèvres s'étaient brusquement mouillées d'une pourpre mortelle. À peine avait-elle eu le temps de donner à son époux un baiser d'adieu, en souriant, sans une parole: puis ses longs cils, comme des voiles de deuil, s'étaient abaissés sur la belle nuit de ses yeux.

La journée sans nom était passée.

Vers midi, le comte d'Athol, après l'affreuse cérémonie du caveau familial, avait congédié au cimetière la noire escorte. Puis, se renfermant, seul, avec l'ensevelie, entre les quatre murs de marbre, il avait tiré sur lui la porte de fer du mausolée. — De l'encens brûlait sur un trépied, devant le cercueil; — une couronne lumineuse de lampes, au chevet de la jeune défunte, l'étoilait.

Lui, debout, songeur, avec l'unique sentiment d'une tendresse sans espérance, était demeuré là, tout le jour. Sur les six heures, au crépuscule, il était sorti du lieu sacré. En refermant le sépulcre, il avait arraché de la serrure la clef d'argent, et, se haussant sur la dernière marche du seuil, il l'avait jetée doucement dans l'intérieur du tombeau. Il l'avait lancée sur les dalles intérieures par le trèfle qui surmontait le portail. — Pourquoi ceci?... À coup sûr d'après quelque résolution mystérieuse de ne plus revenir.

Et maintenant il revoyait la chambre veuve.

La croisée, sous les vastes draperies de cachemire mauve broché d'or, était ouverte: un dernier rayon du soir illuminait, dans un cadre de bois ancien, le grand portrait de la trépassée. Le comte regarda, autour de lui, la robe jetée, la veille, sur un fauteuil ; sur la cheminée, les bijoux, le collier de perles, l'éventail à demi fermé, les lourds flacons de parfums qu'*Elle* ne respirerait plus. Sur le lit d'ébène aux colonnes tordues, resté défait, auprès de l'oreiller où la place de la tête adorée et divine était visible encore au milieu des dentelles, il aperçut le mouchoir rougi de gouttes de sang où sa jeune âme avait battu de l'aile un instant; le piano ouvert, supportant une mélodie inachevée à jamais; les fleurs indiennes cueillies par elle, dans la serre, et qui se mouraient dans de vieux vases de Saxe; et, au pied du lit, sur une fourrure noire, les petites mules de velours oriental, sur lesquelles une devise riieuse de Véra brillait, brodée en perles: *Qui verra Véra l'aimera*. Les pieds nus de la bien-aimée y jouaient hier matin, baisés, à chaque pas, par le duvet des cygnes! — Et là, là, dans l'ombre, la pendule, dont il avait brisé le ressort pour qu'elle ne sonnât plus d'autres heures.

Ainsi elle était partie! ... Où donc! ... Vivre maintenant? — Pour quoi faire?... C'était impossible, absurde.

Et le comte s'abîmait en des pensées inconnues.

Il songeait à toute l'existence passée. — Six mois s'étaient écoulés depuis ce mariage. N'était-ce pas à l'étranger, au bal d'une ambassade qu'il l'avait vue pour la première fois?... Oui. Cet instant ressuscitait devant ses yeux, très distinct. Elle lui apparaissait là, radieuse. Ce soir-là, leurs regards s'étaient rencontrés. Ils s'étaient reconnus, intimement, de pareille nature, et devant s'aimer à jamais.

Les propos décevants, les sourires qui observent, les insinuations, toutes les difficultés que suscite le monde pour retarder l'inévitable félicité de ceux qui

s'appartiennent s'étaient évanouis devant la tranquille certitude qu'ils eurent, à l'instant même, l'un de l'autre.

Véra, lassée des fadeurs cérémonieuses de son entourage, était venue vers lui dès la première circonstance contrariante, simplifiant ainsi, d'auguste façon, les démarches banales où se perd le temps précieux de la vie.

Oh! comme, aux premières paroles, les vaines appréciations des indifférents à leur égard leur semblèrent une volée d'oiseaux de nuit rentrant dans les ténèbres! Quel sourire ils échangèrent! Quel ineffable embrassement!

Cependant leur nature était des plus étranges, en vérité! — C'étaient deux êtres doués de sens merveilleux, mais exclusivement terrestres. Les sensations se prolongeaient en eux avec une intensité inquiétante. Ils s'y oubliaient eux-mêmes à force de les éprouver. Par contre, certaines idées, celle de l'âme, par exemple, de l'Infini, *de Dieu même*, étaient comme voilées à leur entendement. La foi d'un grand nombre de vivants aux choses surnaturelles n'était pour eux qu'un sujet de vagues étonnements: lettre close dont ils ne se préoccupaient pas, n'ayant pas qualité pour condamner ou justifier. — Aussi, reconnaissant bien que le monde leur était étranger, ils s'étaient isolés, aussitôt leur union, dans ce vieux et sombre hôtel, où l'épaisseur des jardins amortissait les bruits du dehors.

Là, les deux amants s'ensevelirent dans l'océan de ces joies languides et perverses où l'esprit se mêle à la chair mystérieuse! Ils épuisèrent la violence des désirs, les frémissements et les tendresses éperdues. Ils devinrent le battement de l'être l'un de l'autre. En eux, l'esprit pénétrait si bien le corps, que leurs formes leur semblaient intellectuelles, et que les baisers, mailles brûlantes, les enchaînaient dans une fusion idéale. Long éblouissement! Tout à coup, le charme se rompait; l'accident terrible les désunissait; leurs bras s'étaient désenlacés. Quelle ombre lui

avait pris sa chère morte? Morte! non. Est-ce que l'âme des violoncelles est emportée dans le cri d'une corde qui se brise?

Les heures passèrent.

Il regardait, par la croisée, la nuit qui s'avançait dans les cieux: et la Nuit lui apparaissait *personnelle*; — elle lui semblait une reine marchant, avec mélancolie, dans l'exil, et l'agrafe de diamant de sa tunique de deuil, Vénus, seule, brillait, au-dessus des arbres, perdue au fond de l'azur.

«C'est Véra», pensa-t-il.

À ce nom, prononcé tout bas, il tressaillit en homme qui s'éveille ; puis, se dressant, regarda autour de lui.

Les objets, dans la chambre, étaient maintenant éclairés par une lueur jusqu'alors imprécise, celle d'une veilleuse, bleuisant les ténèbres, et que la nuit, montée au firmament, faisait apparaître ici comme une autre étoile. C' était la veilleuse, aux senteurs d'encens, d'un iconostase, reliquaire familial de Véra. Le triptyque, d'un vieux bois précieux, était suspendu, par sa sparterie russe, entre la glace et le tableau. Un reflet des ors de l'intérieur tombait, vacillant, sur le collier, parmi les bijoux de la cheminée.

Le plein-nimbe de la Madone en habits de ciel brillait, rosacé de la croix byzantine dont les fins et rouges linéaments, fondus dans le reflet, ombraient d'une teinte de sang l'orient ainsi allumé des perles. Depuis l'enfance, Véra plaignait, de ses grands yeux, le visage maternel et si pur de l'héritaire madone, et, de sa nature, hélas! ne pouvant lui consacrer qu'un *superstitieux* amour, le lui offrait parfois, naïve, pensivement, lorsqu'elle passait devant la veilleuse.

Le comte, à cette vue, touché de rappels douloureux jusqu'au plus secret de l'âme, se dressa, souffla vite la lueur sainte, et, à tâtons, dans l'ombre, étendant la main vers une torsade, sonna.

Un serviteur parut: c'était un vieillard vêtu de noir; il tenait une lampe, qu'il posa devant le portrait de la comtesse. Lorsqu'il se retourna, ce fut avec un frisson de superstitieuse terreur qu'il vit son maître debout et souriant comme si rien ne se fût passé.

«Raymond, dit tranquillement le comte, *ce soir, nous sommes accablés de fatigue, la comtesse et moi*; tu serviras le souper vers dix heures. — À propos, nous avons résolu de nous isoler davantage, ici, dès demain. Aucun de mes serviteurs hors toi, ne doit passer la nuit dans l'hôtel. Tu leur remettras les gages de trois années, et qu'ils se retirent. — Puis, tu fermeras la barre du portail; tu allumeras les flambeaux en bas dans la salle à manger; tu nous suffiras. — Nous ne recevrons personne à l'avenir.»

Le vieillard tremblait et le regardait attentivement.

Le comte alluma un cigare et descendit aux jardins.

Le serviteur pensa d'abord que la douleur trop lourde, trop désespérée, avait égaré l'esprit de son maître. Il le connaissait depuis l'enfance; il comprit, à l'instant, que le heurt d'un réveil trop soudain pouvait être fatal à ce somnambule. Son devoir, d'abord, était le respect d'un tel secret.

Il baissa la tête. Une complicité dévouée à ce religieux rêve? Obéir?... Continuer de *les servir* sans tenir compte de la Mort? — Quelle étrange idée! ... Tiendrait-elle une nuit?... Demain, demain, hélas!... Ah! qui savait?... Peut-être! ... — Projet sacré, après tout! — De quel droit réfléchissait-il?...

Il sortit de la chambre, exécuta les ordres à la lettre et, le soir même, l'insolite existence commença.

Il s'agissait de créer un mirage terrible.

La gêne des premiers jours s'effaça vite. Raymond, d'abord avec stupeur, puis par une sorte de déférence et de tendresse s'était ingénié si bien à être naturel, que trois semaines ne s'étaient pas écoulées qu'il se sentit, par moments, presque dupe lui-même de sa bonne volonté. L'arrière-pensée pâlisait! Parfois, éprouvant une sorte de vertige, il eut besoin de se dire que la comtesse était positivement défunte. Il se prenait à ce jeu funèbre et oubliait à chaque instant la réalité. Bientôt il lui fallut plus d'une réflexion pour se convaincre et se ressaisir. Il vit bien qu'il finirait par s'abandonner tout entier au magnétisme effrayant dont le comte pénétrait peu à peu l'atmosphère autour d'eux. Il avait peur, une peur indéfinie, douce.

D'Athol, en effet, vivait absolument dans l'inconscience de la mort de sa bien-aimée! Il ne pouvait que la trouver toujours présente, tant la forme de la jeune femme était mêlée à la sienne. Tantôt, sur un banc du jardin, les jours de soleil, il lisait, à haute voix, les poésies qu'elle aimait; tantôt le soir auprès du feu, les deux tasses de thé sur un guéridon, il causait avec l'*Illusion* souriante, assise, à ses yeux, sur l'autre fauteuil.

Les jours, les nuits, les semaines s'envolèrent. Ni l'un ni l'autre ne savait ce qu'ils accomplissaient. Et des phénomènes singuliers se passaient maintenant, où il devenait difficile de distinguer le point où l'imaginaire et le réel étaient identiques. Une présence flottait dans l'air: une forme s'efforçait de transparaître, de se tramer sur l'espace devenu indéfinissable.

D'Athol vivait double, en illuminé. Un visage doux et pâle, entrevu comme l'éclair, entre deux clins d'yeux; un faible accord frappé au piano, tout à coup; un

baiser qui lui fermait la bouche au moment où il allait parler, des affinités de pensées *féminines* qui s'éveillaient en lui en réponse à ce qu'il disait, un dédoublement de lui-même tel, qu'il sentait, comme en un brouillard fluide, le parfum vertigineusement doux de sa bien-aimée auprès de lui, et, la nuit, entre la veille et le sommeil, des paroles entendues très bas: tout l'avertissait. C' était une négation de la Mort élevée, enfin, à une puissance inconnue!

Une fois, d'Athol la sentit et la vit si bien auprès de lui, qu'il la prit dans ses bras: mais ce mouvement la dissipa.

«Enfant!» murmura-t-il en souriant.

Et il se rendormit comme un amant boudé par sa maîtresse rieuse et ensommeillée.

Le jour de sa fête, il plaça, par plaisanterie, une immortelle dans le bouquet qu'il jeta sur l'oreiller de Véra.

«Puisqu'elle se croit morte», dit-il.

Grâce à la profonde et toute-puissante volonté de M. d'Athol, qui, à force d'amour, forgeait la vie et la présence de sa femme dans l'hôtel solitaire, cette existence avait fini par devenir d'un charme sombre et persuadeur. — Raymond, lui-même, n'éprouvait plus aucune épouvante, s'étant graduellement habitué à ces impressions.

Une robe de velours noir aperçue au détour d'une allée; une voix rieuse qui l'appelait dans le salon; un coup de sonnette le matin, à son réveil, comme autrefois, tout cela lui était devenu familier: on eût dit que la morte jouait à l'invisible, comme une enfant. Elle se sentait aimée tellement! C'était bien *naturel*.

Une année s'était écoulée.

Le soir de l'Anniversaire, le comte, assis auprès du feu, dans la chambre de Véra, venait de lui lire un fabliau florentin: *Callimaque* . Il ferma le livre; puis en se servant du thé:

«*Douschka*, dit-il, te souviens-tu de la Vallée-des-Roses, des bords de la Lahn, du château des Quatre-Tours?... Cette histoire te les a rappelés, n'est-ce pas?»

Il se leva, et, dans la glace bleuâtre, il se vit plus pâle qu'à l'ordinaire. Il prit un bracelet de perles dans une coupe et regarda les perles attentivement. Véra ne les avait-elle pas ôtées de son bras, tout à l'heure, avant de se dévêtir? Les perles étaient encore tièdes et leur orient plus adouci comme par la chaleur de sa chair. Et l'opale de ce collier sibérien, qui aimait aussi le beau sein de Véra jusqu'à pâlir, maladivement dans son treillis d'or, lorsque la jeune femme l'oubliait pendant quelque temps! Autrefois, la comtesse aimait pour cela cette pierrerie fidèle!... Ce soir l'opale brillait comme si elle venait d'être quittée et comme si le magnétisme exquis de la belle morte la pénétrait encore. En reposant le collier et la pierre précieuse, le comte toucha par hasard le mouchoir de batiste dont les gouttes de sang étaient humides et rouges comme des oeillets sur de la neige!... Là, sur le piano, qui donc avait tourné la page finale de la mélodie d'autrefois? Quoi! la veilleuse sacrée s'était rallumée, dans le reliquaire! Oui, sa flamme dorée éclairait mystiquement le visage, aux yeux fermés, de la Madone! Et ces fleurs orientales nouvellement cueillies, qui s'épanouissaient là, dans les vieux vases de Saxe, quelle main venait de les y placer? La chambre semblait joyeuse et douée de vie, d'une façon plus significative et plus intense que d'habitude. Mais rien ne pouvait surprendre le comte! Cela lui semblait tellement normal, qu'il ne fit même pas attention que l'heure sonnait à cette pendule arrêtée depuis une année.

Ce soir-là, cependant, on eût dit que, du fond des ténèbres, la comtesse Véra s'efforçait adorablement de revenir dans cette chambre tout embaumée d'elle! Elle y avait laissé tant de sa personne! Tout ce qui avait constitué son existence l'y attirait. Son charme y flottait; les longues violences faites par la volonté passionnée de son époux y devaient avoir desserré les vagues liens de l'Invisible autour d'elle!
...

Elle y était *nécessitée*. Tout ce qu'elle aimait, c'était là.

Elle devait avoir envie de venir se sourire encore en cette glace mystérieuse où elle avait tant de fois admiré son lillial visage! La douce morte, là-bas, avait tressailli, certes, dans ses violettes, sous les lampes éteintes; la divine morte avait frémi, dans le caveau, toute seule, en regardant la clef d'argent jetée sur les dalles. Elle voulait s'en venir vers lui aussi! Et sa volonté se perdait dans l'idée de l'encens et de isolément. La Mort n'est une circonstance définitive que pour ceux qui espèrent des cieux, mais la Mort, et les Cieux, et la Vie pour elle, n'était-ce pas leur embrassement? Et le baiser solitaire de son époux attirait ses lèvres dans l'ombre. Et le son passé des mélodies, les paroles enivrées de jadis, les étoffes qui couvraient son corps et en gardaient le parfum, ces pierreries magiques qui la *voulaient*, dans leur obscure sympathie, — et surtout l'immense et absolue impression de sa présence, opinion partagée à la fin par les choses elles-mêmes, tout l'appelait là, l'attirait là depuis si longtemps, et si insensiblement, que, guérie enfin de la dormante Mort, il ne manquait plus qu'*Elle seule!*

Ah! les Idées sont des êtres vivants!... Le comte avait creusé dans l'air la forme de son amour, et il fallait bien que ce vide fût comblé par le seul être qui lui était homogène, autrement l'Univers aurait croulé. L'impression passa, en ce moment, définitive, simple, absolue, qu'*Elle devait être là, dans la chambre!* Il en était

aussi tranquillement certain que de sa propre existence, et toutes les choses, autour de lui, étaient saturées de cette conviction. On l'y voyait! Et, *comme il ne manquait plus que Véra elle-même*, tangible, extérieure, *il fallut bien qu'elle s'y trouvât* et que le grand Songe de la Vie et de la Mort entrouvrît un moment ses portes in nées! Le chemin de résurrection était envoyé par la foi jusqu'à elle! Un frais éclat de rire musical éclaira de sa joie le lit nuptial; le comte se retourna. Et là, devant ses yeux, faite de volonté et de souvenir, accoudée, fluide, sur l'oreiller de dentelles, sa main soutenant ses lourds cheveux noirs, sa bouche délicieusement entrouverte en un sourire tout emparadisé de voluptés, belle à en mourir, enfin! la comtesse Véra le regardait un peu endormie encore.

«Roger! ...» dit-elle d'une voix lointaine.

Il vint auprès d'elle. Leurs lèvres s'unirent dans une joie divine, — oublieuse — , immortelle!

Et ils s'aperçurent, *alors*, qu'ils n'étaient, réellement, *qu'un seul être*

Les heures effleurèrent d'un vol étranger cette extase où se mêlaient, pour la première fois, la terre et le ciel.

Tout à coup, le comte d'Athol tressaillit, comme frappé d'une réminiscence fatale.

«Ah! maintenant, je me rappelle!... fit-il. Qu'ai-je donc? — Mais tu es morte!»

À l'instant même, à cette parole, la mystique veilleuse de l'iconostase s'éteignit. Le pâle petit jour du matin, — d'un matin banal, grisâtre et pluvieux, — filtra dans la chambre par les interstices des rideaux. Les bougies blêmirent et s'éteignirent, laissant fumer âcrement leurs mèches rouges; le feu disparut sous une couche de cendres tièdes; les fleurs se fanèrent et se desséchèrent en quelques

moments; le balancier de la pendule reprit graduellement son immobilité. La *certitude* de tous les objets s'envola subitement. L'opale, morte, ne brillait plus; les taches de sang s'étaient fanées aussi, sur la batiste, auprès d'elle; et s'effaçant entre les bras désespérés qui voulaient en vain l'étreindre encore, l'ardente et blanche vision rentra dans l'air et s'y perdit. Un faible soupir d'adieu, distinct, lointain, parvint jusqu'à l'âme de Roger. Le comte se dressa; il venait de s'apercevoir qu'il était seul. Son rêve venait de se dissoudre d'un seul coup; il avait brisé le magnétique fil de sa trame radieuse avec une seule parole. L'atmosphère était, maintenant, celle des défunts.

Comme ces larmes de verre, agrégées illogiquement, et cependant si solides qu'un coup de maillet sur leur partie épaisse ne les briserait pas, mais qui tombent en une subite et impalpable poussière si l'on en casse l'extrémité plus fine que la pointe d'une aiguille, tout s'était évanoui

«Oh! murmura-t-il, c'est donc fini! — Perdue!... Toute seule! — Quelle est la route, maintenant, pour parvenir jusqu'à toi? Indique-moi le chemin qui peut me conduire vers toi!...»

Soudain, comme une réponse, un objet brillant tomba du lit nuptial, sur la noire fourrure, avec un bruit métallique: un rayon de l'affreux jour terrestre l'éclaira!... L'abandonné se baissa, le saisit, et un sourire sublime illumina son visage en reconnaissant cet objet: c'était la clef du tombeau. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 553-561, grifos do autor)

Anexo B – "L'INTERSIGNE "

«L'Intersigne»

À M. l'abbé Victor de Villiers de l'Isle-Adam.

Attende, homo quid fuisti ante ortum et quod eris usque ad occasum. Profecto fuit quod non eras. Postea, de vili materia factus, in utero matris de sanguine menstruali nutritus, tunica tua fuit pellis secundina. Deinde, in vilissimo panno involutus, progressus es ad nos,— sic indutus et ornatus! Et non memor es quae sit origo tua. Nihil est aliud homo quam sperma foetidum, saccus stercoreum, cibus vermium. Scientia, sapientia, ratio, sine Deo sicut nubes transeunt. Post hominen vermis; post vermem foetor et horror; Sic, in non hominem, vertitur omnis homo. Cur carnem tuam adornas et impinguas, quam, post paucos dies, vermes devoraturi sunt in sepulchro, animam, vero tuam non adornas,— quae Deo et Angelis ejus praesentenda est in Coelis!

SAINT-BERNARD *Méditations, t. II.*
Bollandistes (Préparation au Jugement derniers).

Un soir d'hiver qu'entre gens de pensée nous prenions le thé, autour d'un bon feu, chez l'un de nos amis, le baron Xavier de La V*** (un pâle jeune homme que d'assez longues fatigues militaires, subies, très jeune encore, en Afrique, avaient rendu d'une débilité de tempérament et d'une sauvagerie de moeurs peu communes), la conversation tomba sur un sujet des plus sombres: il était question de la *nature* de ces coïncidences extraordinaires, stupéfiantes, mystérieuses, qui surviennent dans l'existence de quelques personnes.

<< Voici une histoire, nous dit-il, que je n'accompagnerai d'aucun commentaire. Elle est véridique. Peut-être la trouverez-vous impressionnante. >>

Nous allumâmes des cigarettes et nous écoutâmes le récit suivant:

<< En 1876, au solstice de l'automne, vers ce temps où le nombre, toujours croissant, des inhumations accomplies à la légère,— beaucoup trop précipitées enfin,— commençait à révolter la Bourgeoisie parisienne et à la plongera

dans les alarmes, un certain soir, sur les huit heures, à l'issue d'une séance de spiritisme des plus curieuses, je me sentis, en rentrant chez moi, sous l'influence de ce spleen héréditaire dont la noire obsession déjoue et réduit à néant les efforts de la Faculté.

<< C'est en vain qu'à l'instigation doctorale j'ai dû, maintes fois, m'enivrer du breuvage d'Avicenne¹: en vain me suis-je assimilé, sous toutes formules, des quinquinaux de fer et, foulant aux pieds tous les plaisirs, ai-je fait descendre, nouveau Robert d'Arbrissel, le vif-argent de mes ardentes passions jusqu'à la température des Samoyèdes, rien n'a prévalu !— Allons ! Il paraît, décidément, que je suis un personnage taciturne et morose ! Mais il faut aussi que, sous une apparence nerveuse, je sois, comme on dit, bâti à chaux et à sable, pour me trouver encore à même, après tant de soins, de pouvoir contempler les étoiles.

<< Ce soir-là donc, une fois dans ma chambre, en allumant un cigare aux bougies de la glace, je m'aperçus que j'étais mortellement pâle ! et je m'ensevelis dans un ample fauteuil, vieux meuble en velours grenat capitonné où le vol des heures, sur mes longues songeries, me semble moins lourd. L'accès de spleen devenait pénible jusqu'au malaise, jusqu'à l'accablement ! Et, jugeant impossible d'en secouer les ombres par aucune distraction mondaine, — surtout au milieu des horribles soucis de la capitale,— je résolus, par essai, de m'éloigner de Paris, d'aller prendre un peu de nature au loin, de me livrer à de vifs exercices, à quelques salubres parties de chasse, par exemple, pour tenter de diversifier.

¹ * Le séné (Avicéné). (nota do autor)

<<À peine cette pensée me fut-elle venue, à *l'instant même* où je me décidai pour cette ligne de conduite, le nom d'un vieil ami, oublié depuis des années, l'abbé Maucombe, me passa dans l'esprit.

<<"L'abbé Maucombe ! ... " dis-je, à voix basse.

<<Ma dernière entrevue avec le savant prêtre datait du moment de son départ pour un long pèlerinage en Palestine. La nouvelle de son retour m'était parvenue autrefois. Il habitait l'humble presbytère d'un petit village en Basse-Bretagne.

<<Maucombe devait y disposer d'une chambre quelconque, d'un réduit?— Sans doute, il avait amassé, dans ses voyages, quelques anciens volumes? des curiosités du Liban ? Les étangs, auprès des manoirs voisins, recélaient, à le parier, du canard sauvage?... quoi de plus opportun !... Et, si je voulais jouir, avant les premiers froids, de la dernière quinzaine du féerique mois d'octobre dans les rochers rougis, si je tenais à voir encore resplendir les longs soirs d'automne sur les hauteurs boisées, je devais me hâter !

<<La pendule sonna neuf heures.

<<Je me levai; je secouai la cendre de mon cigare. Puis, en homme de décision, je mis mon chapeau, ma houppelande et mes gants; je pris ma valise et mon fusil; je soufflai les bougies; et je sortis— en fermant sournoisement et à triple tour la vieille serrure à secret qui fait l'orgueil de ma porte.

Trois quarts d'heure après, le convoi de la ligne de Bretagne m'emportait vers le petit village de Saint-Maur, desservi par l'abbé Maucombe; j'avais même trouvé le temps, à la gare, d'expédier une lettre crayonnée à la hâte, en laquelle je prévenais mon père de mon départ.

<<Le lendemain matin, j'étais à R***, d'où Saint-Maur n'est distant que de deux lieues, environ.

<<Désireux de conquérir une bonne nuit (afin de pouvoir prendre mon fusil dès le lendemain, au point du jour), et toute sieste d'après déjeuner me semblant capable d'empiéter sur la perfection de mon sommeil, je consacrai ma journée, pour me tenir éveillé malgré la fatigue, à plusieurs visites chez d'anciens compagnons d'études.— Vers cinq heures du soir, ces devoirs remplis, je fis seller, au *Soleil d'or*, où j'étais descendu, et, aux lueurs du couchant, je me trouvai en vue d'un hameau.

<<Chemin faisant, je m'étais remémoré le prêtre chez lequel j'avais dessein de m'arrêter pendant quelques jours. Le laps de temps qui s'était écoulé depuis notre dernière rencontre, les excursions, les événements intermédiaires et les habitudes d'isolement devaient avoir modifié son caractère et sa personne. J'allais le retrouver grisonnant. Mais je connaissais la conversation fortifiante du docteur,— et je me faisais une espérance de songer aux veillées que nous allions passer ensemble.

<<"L'abbé Maucombe! ne cessais-je de me répéter tout bas, — excellente idée !

<<En interrogeant sur sa demeure les vieilles gens qui paissaient les bestiaux, le long des fossés je dus me convaincre que le curé,— en parfait confesseur d'un Dieu de miséricorde, — s'était profondément acquis l'affection de ses ouailles et, lorsqu'on m'eut bien indiqué le chemin du presbytère assez éloigné du pâtre de mesures et de chaumines qui constitue le village de Saint-Maur, je me dirigeai de ce côté.

<<J'arrivai.

<<L'aspect champêtre de cette maison, les croisées et leurs jalousies vertes, les trois marches de grès, les lierres, les clématites et les roses-thé qui s'enchevêtraient sur les murs jusqu'au toit, d'où s'échappait, d'un tuyau à girouette, un petit nuage de fumée, m'inspirèrent des idées de recueillement, de santé et de paix profonde. Les arbres d'un verger voisin montraient, à travers un treillis d'enclos, leurs feuilles roulisses par l'énergante saison. Les deux fenêtres de l'unique étage brillaient des feux de l'occident; une niche où se tenait l'image d'un bienheureux était creusée entre elles. Te mis pied à terre, silencieusement: j'attachai le cheval au volet et je levai le marteau de la porte, en jetant un coup d'oeil de voyageur à l'horizon, derrière moi.

<<Mais l'horizon brillait tellement sur les forêts de chênes lointains et de pins sauvages où les derniers oiseaux s'envolaient dans le soir, les eaux d'un étang couvert de roseaux, dans l'éloignement, réfléchissaient si solennellement le ciel, la nature était si belle, au milieu de ces airs calmés, dans cette campagne déserte, à ce moment où tombe le silence, que je restai— sans quitter le marteau suspendu,— que je restai muet.

<<Ô toi, pensai-je, qui n'as point l'asile de tes rêves, et pour qui la terre de Chanaan, avec ses palmiers et ses eaux vives, n'apparaît pas, au milieu des aurores, après avoir tant marché sous de dures étoiles, voyageur si joyeux au départ et maintenant assombri,— coeur fait pour d'autres exils que ceux dont tu partages l'amertume avec des frères mauvais,— regarde ! Ici l'on peut s'asseoir sur la pierre de la mélancolie ! — Ici les rêves morts ressuscitent, devançant les moments de la tombe! Si tu veux avoir le véritable désir de mourir approche: ici la vue du ciel exalte jusqu'à l'oubli.

<<J'étais dans cet état de lassitude, où les nerfs sensibilisés vibrent aux moindres excitations. Une feuille tomba près de moi; son bruissement furtif me fit tressaillir. Et le magique horizon de cette contrée entra dans mes yeux! Je m'assis devant la porte, solitaire.

<<Après quelques instants, comme le soir commençait à fraîchir, je revins au sentiment de la réalité. Je me levai très vite et je repris le marteau de la porte en regardant la maison riante.

<<Mais, à peine eus-je de nouveau jeté sur elle un regard distrait, que je fus forcé de m'arrêter encore, me demandant, cette fois, si je n'étais pas le jouet d'une hallucination.

<<Était-ce bien la maison que j'avais vue tout à l'heure? Quelle ancienneté me dénonçait, *maintenant*, les longues lézardes, entre les feuilles pâles?— Cette bâtisse avait un air étranger; les carreaux illuminés par les rayons d'agonie du soir brûlaient d'une lueur intense; le portail hospitalier m'invitait avec ses trois marches; mais, en concentrant mon attention sur ces dalles grises, je vis qu'elles venaient d'être polies, que des traces de lettres creusées y restaient encore, et je vis bien qu'elles provenaient du cimetière voisin,— dont les croix noires m'apparaissaient, à présent, de côté, à une centaine de pas. Et la maison me sembla changée à donner le frisson, et les échos du lugubre coup du marteau, que je laissai retomber, dans mon saisissement, retentirent, dans l'intérieur de cette demeure, comme les vibrations d'un glas.

<<Ces sortes de *vues*, étant plutôt morales que physiques, s'effacent avec rapidité. Oui, j'étais, à n'en pas douter une seconde, la victime de cet abattement intellectuel que j'ai signalé. Très empressé de voir un visage qui m'aidât, par son

humanité, à en dissiper le souvenir, je poussai le loquet sans attendre davantage.—
J'entrai.

<<La porte, mue par un poids d'horloge, se referma d'elle-même, derrière moi.

<<Je me trouvai dans un long corridor à l'extrémité duquel Nanon, la gouvernante, vieille et réjouie, descendait l'escalier, une chandelle à la main.

<<"Monsieur Xavier ! ... s'écria-t-elle, toute joyeuse en me reconnaissant.

<<— Bonsoir, ma bonne Nanon! " lui répondis-je, en lui confiant, à la hâte, ma valise et mon fusil.

<<(J'avais oublié ma houppelande dans ma chambre, au Soleil d'or.)

<<Je montai. Une minute après, je serrai dans mes bras mon vieil ami.

<<L'affectueuse émotion des premières paroles et le sentiment de la mélancolie du passé nous oppressèrent quelque temps, l'abbé et moi.— Nanon vint nous apporter la lampe et nous annoncer le souper.

<<"Mon cher Maucombe, lui dis-je en passant mon bras sous le sien pour descendre, c'est une chose de toute éternité que l'amitié intellectuelle, et je vois que nous partageons ce sentiment.

<<— Il est des esprits chrétiens d'une parenté divine très rapprochée, me répondit — Oui. — Le monde a des croyances moins 'raisonnables' pour lesquelles des partisans se trouvent qui sacrifient leur sang, leur bonheur, leur devoir. Ce sont des fanatiques ! acheva-t-il en souriant. Choisissons, pour foi, la plus utile, puisque nous sommes libres et que nous devenons notre croyance.

<<— Le fait est, lui répondis-je, qu'il est déjà très mystérieux que deux et deux fassent quatre. "

<<Nous passâmes dans la salle à manger. Pendant le repas l'abbé, m'ayant doucement reproché l'oubli où je l'avais tenu si longtemps, me mit au courant de l'esprit du village.

<<Il me parla du pays me raconta deux ou trois anecdotes touchant les châtelains des environs.

<<Il me cita ses exploits personnels à la chasse et ses triomphes à la pêche: pour tout dire, il fut d'une affabilité et d'un entrain charmants.

<<Nanon, messenger rapide, s'empressait, se multipliait autour de nous et sa vaste coiffe avait des battements d'ailes.

<<Comme je roulais une cigarette en prenant le café, Maucombe, qui était un ancien officier de dragons, m'imita; le silence des premières bouffées nous ayant surpris dans nos pensées, je me mis à regarder mon hôte avec attention.

<<Ce prêtre était un homme de quarante-cinq ans, à peu près, et d'une haute taille. De longs cheveux gris entouraient de leur boucle enroulée sa maigre et forte figure. Les yeux brillaient de l'intelligence mystique. Ses traits étaient réguliers et austères; le corps, svelte, résistait au pli des années: il savait porter sa longue soutane. Ses paroles, empreintes de science et de douceur, étaient soutenues par une voix bien timbrée, sortie d'excellents poumons. Il me paraissait enfin d'une santé vigoureuse: les années l'avaient fort peu atteint.

<<Il me fit venir dans son petit salon-bibliothèque.

<<Le manque de sommeil, en voyage, prédispose au frisson; la soirée était d'un froid vif, avant-coureur de l'hiver. Aussi, lorsqu'une brassée de sarments flamba devant mes genoux, entre deux ou trois rondins, j'éprouvai quelque réconfort.

<<Les pieds sur les chenets, et accoudés en nos deux fauteuils de cuir bruni, nous parlâmes naturellement de Dieu.

<<J'étais fatigué: j'écoutais, sans répondre.

<<"Pour conclure, me dit Maucombe en se levant, nous sommes ici pour témoigner,— par nos oeuvres, nos pensées, nos paroles et notre lutte contre la Nature,— pour témoigner *si nous pesons le poids*. "

<<Et il termina par une citation de Joseph de Maistre: " Entre l'Homme et Dieu, il n'y a que l'Orgueil. "

<<— Ce nonobstant, lui dis-je, nous avons l'honneur d'exister (nous, les enfants gâtés de cette Nature) dans un siècle de lumières ?

<<— Préférons-lui la Lumière des siècles ", répondit-il en souriant

<<Nous étions arrivés sur le palier, nos bougies à la main.

<<Un long couloir, parallèle à celui d'en bas, séparait de celle de mon hôte la chambre qui m'était destinée:— il insista pour m'y installer lui-même. Nous y entrâmes; il regarda s'il ne me manquait rien et comme, rapprochés, nous nous donnions la main et le bonsoir, un vivace reflet de ma bougie tomba sur son visage.— Je tressaillis, cette fois !

<< Était-ce un agonisant qui se tenait debout, là, près de ce lit ? La figure qui était devant moi n'était pas, ne pouvait pas être celle du souper! Ou, du moins, si je la reconnaissais vaguement, il me semblait que je ne l'avais vue, en réalité, qu'en ce moment-ci. Une seule réflexion me fera comprendre: l'abbé me donnait, humainement, la *seconde* sensation que, par une obscure correspondance, sa maison m'avait fait éprouver.

<<La tête que je contemplais était grave, très pâle, d'une pâleur de mort, et les paupières étaient baissées. Avait-il oublié ma présence? Priait-il? Qu'avait-il donc à se tenir ainsi?— Sa personne s'était revêtue d'une solennité si soudaine que je fermai les yeux. Quand je les rouvris, après une seconde, le bon abbé était

toujours là,— mais je le reconnaissais maintenant !— À la bonne heure ! Son sourire amical dissipait en moi toute inquiétude. L'impression n'avait pas duré le temps d'adresser une question. Ç'avait été un saisissement, — une sorte d'hallucination.

<<Maucombe me souhaita, une seconde fois, la bonne nuit et se retira.

<<Une fois seul: " Un profond sommeil, voilà ce qu'il me faut ", pensai-je.

<<Incontinent je songeai à la Mort; j'élevai mon âme à Dieu et je me mis au lit".

<<L'une des singularités d'une extrême fatigue est l'impossibilité du sommeil immédiat. Tous les chasseurs ont éprouvé ceci. C'est un point de notoriété.

<<Je m'attendais à dormir vite et profondément. J'avais fondé de grandes espérances sur une bonne nuit. Mais, au bout de dix minutes, je dus reconnaître que cette gêne nerveuse ne se décidait pas à s'engourdir. J'entendais des tic-tac, des craquements brefs du bois et des murs Sans doute des horloges-de-mort. Chacun des bruits imperceptibles de la nuit se répondait, en tout mon être, par un coup électrique.

<<Les branches noires se heurtaient dans le vent, au jardin. À chaque instant, des brins de lierre frappaient ma vitre. J'avais, surtout, le sens de l'ouïe d'une acuité pareille à celle des gens qui meurent de faim.

<<"J'ai pris deux tasses de café, pensai-je; c'est cela !"

<<Et, m'accoudant sur l'oreiller je me mis à regarder obstinément, la lumière de la bougie, sur la table, auprès de moi. Je la regardai avec fixité, entre les cils, avec cette attention intense que donne au regard l'absolue distraction de la pensée.

<<Un petit bénitier, en porcelaine colorée, avec sa branche de buis, était suspendu auprès de mon chevet. Je mouillai, tout à coup, mes paupières avec de

l'eau bénite, pour les rafraîchir, puis j'éteignis la bougie et je fermai les yeux. Le sommeil s'approchait: la fièvre s'apaisait.

<<J'allais m'endormir.

<< Trois petits coups secs, impératifs, furent frappés à ma porte.

<<"Hein ?" me dis-je, en sursaut.

<<Alors je m'aperçus que mon premier somme avait déjà commencé. J'ignorais où j'étais. Je me croyais à Paris. Certain repos donnent ces sortes d'oublis risibles. Ayant même presque aussitôt, perdu de vue la cause principale de mon réveil, je m'étirai voluptueusement, dans une complète inconscience de la situation.

<<"À propos, me dis-je tout à coup: mais on a frappé?— quelle visite peut bien ?..."

<<À ce point de ma phrase, une notion confuse et obscure que je n'étais plus à Paris, mais dans un presbytère de Bretagne, chez l'abbé Maucombe, me vint à l'esprit.

<<En un clin d'oeil, je fus au milieu de la chambre.

<<Ma première impression, en même temps que celle du froid aux pieds, fut celle d'une vive lumière. La pleine lune brillait, en face de la fenêtre, au-dessus de l'église, et, à travers les rideaux blancs, découpait son angle de flamme déserte et pâle sur le parquet.

<<Il était bien minuit.

<<Mes idées étaient morbides. Qu'était-ce donc? L'ombre était extraordinaire.

<<Comme je m'approchais de la porte, une tache de braise, partie du trou de la serrure, vint errer sur ma main et sur ma manche.

<<Il y avait quelqu'un derrière la porte: on avait réellement frappé.

<<Cependant, à deux pas du loquet, je m'arrêtai court.

<<Une chose me paraissait surprenante: la *nature* de la tache qui courait sur ma main. C'était une lueur glacée, sanglante, n'éclairant pas.— D'autre part, comment se faisait-il que je ne voyais aucune ligne de lumière sous la porte, dans le corridor ?— Mais, en vérité, ce qui sortait ainsi du trou de la serrure me causait l'impression du regard phosphorique d'un hibou !

<<En ce moment, l'heure sonna, dehors, à l'église, dans le vent nocturne.

<<"Qui est là? " demandai-je, à voix basse.

<< La lueur s'éteignit:— j'allais m'approcher...

<<Mais la porte s'ouvrit, largement, lentement, silencieusement.

<<En face de moi, dans le corridor, se tenait, debout, une forme haute et noire,— un prêtre, le tricorne sur la tête. La lune l'éclairait tout entier à l'exception de la figure: je ne voyais que le feu de ses deux prunelles qui me considéraient avec une solennelle fixité.

<<Le souffle de l'autre monde enveloppait ce visiteur, son attitude m'oppressait l'âme. Paralysé par une frayeur qui s'enfla instantanément jusqu'au paroxysme, je contemplai le désolant personnage, en silence.

<<Tout à coup, le prêtre éleva le bras, avec lenteur, vers moi. Il me présentait une chose lourde et vague. C'était un manteau. Un grand manteau noir, un manteau de voyage. Il me le tendait, comme pour me l'offrir ! ...

<<Je fermai les yeux, pour ne pas voir cela. Oh ! je ne voulais pas voir cela! Mais un oiseau de nuit, avec un cri affreux, passa entre nous, et le vent de ses ailes, m'effleurant les paupières, me les fit rouvrir. Je sentis qu'il voletait par la chambre.

<<Alors,— et avec un râle d'angoisse, car les forces me trahissaient pour crier,— je repoussai la porte de mes deux mains crispées et étendues et je donnai un violent tour de clef frénétique et les cheveux dressés !

<<Chose singulière, il me sembla que tout cela ne faisait aucun bruit.

<<C'était plus que l'organisme n'en pouvait supporter. Je m'éveillai. J'étais assis sur mon séant, dans mon lit, les bras tendus devant moi; j'étais glacé; le front trempé de sueur; mon coeur frappait contre les parois de ma poitrine de gros coups sombres.

<<"Ah! me dis-je, le songe horrible ! "

<<Toutefois, mon insurmontable anxiété subsistait. Il me fallut plus d'une minute avant d'oser remuer le bras pour chercher les allumettes: j'appréhendais de sentir, dans l'obscurité, une main froide saisir la mienne et la presser amicalement.

<<J'eus un mouvement nerveux en entendant ces allumettes bruire sous mes doigts dans le fer du chandelier. Je rallumai la bougie.

<<Instantanément, je me sentis mieux; la lumière, cette vibration divine, diversifie les milieux funèbres et console des mauvaises terreurs.

<<Je résolus de boire un verre d'eau froide pour me remettre tout à fait et je descendis du lit.

<<En passant devant la fenêtre, je remarquai une chose: la lune était exactement pareille à celle de mon songe, bien que je ne l'eusse pas vue avant de me mettre au lit; et, en allant, la bougie à la main, examiner la serrure de la porte, je constatai qu'un tour de clef avait été donné *en dedans*, ce que je n'avais point fait avant mon sommeil.

<<À ces découvertes, je jetai un regard autour de moi. Je commençai à trouver que la chose était revêtue d'un caractère bien insolite. Je me recouchai, je

m'accoudai, je cherchai à me raisonner, à me prouver que tout cela n'était qu'un accès de somnambulisme très lucide, mais je me rassurai de moins en moins. Cependant, la fatigue me prit comme une vague, berça mes noires pensées et m'endormis brusquement dans mon angoisse.

<<Quand je me réveillai, un bon soleil jouait dans la chambre.

<<C'était une matinée heureuse. Ma montre, accrochée au chevet du lit, marquait dix heures. Or, pour nous reconforter, est-il rien de tel que le jour, le radieux soleil ? Surtout quand on sent les dehors embaumés et la campagne pleine d'un vent frais dans les arbres, les fourrés épineux, les fossés couverts de fleurs et tout humides d'aurore !

<<Je m'habillai à la hâte, très oublieux du sombre commencement de ma nuitée.

<<Complètement ranimé par des ablutions réitérées d'eau fraîche, je descendis.

<<L'abbé Maucombe était dans la salle à manger: assis devant la nappe déjà mise, il lisait un journal en m'attendant.

<<Nous nous serrâmes la main.

<<"Avez-vous passé une bonne nuit, mon cher Xavier? me demanda-t-il.

<<— Excellente!" répondis-je distraitement (par habitude et sans accorder attention le moins du monde à ce que je disais).

<<La vérité est que je me sentais bon appétit: voilà tout.

<<Nanon intervint, nous apportant le déjeuner.

<<Pendant le repas, notre causerie fut à la fois recueillie et joyeuse: l'homme qui vit saintement connaît, seul, la joie et sait la communiquer.

<<Tout à coup, je me rappelai mon rêve.

<<"À propos, m'écriai-je, mon cher abbé, il me souvient que j'ai eu cette nuit un singulier rêve,— et d'une étrangeté... comment puis-je exprimer cela? Voyons... saisissante ? étonnante ? effrayante ?— À votre choix !— Jugez-en.

<<Et, tout en pelant une pomme, je commençai à lui narrer, dans tous ses détails, l'hallucination sombre qui avait troublé mon premier sommeil'.

<<Au moment où j'en étais arrivé au geste du prêtre m'offrant le manteau, et *avant que j'eusse entamé cette phrase*, la porte de la salle à manger s'ouvrit. Nanon, avec cette familiarité particulière aux gouvernantes de curés, entra, dans le rayon du soleil, au beau milieu de la conversation, et, m'interrompant, me tendit un papier:

<<"Voici une lettre 'très pressée' que le rural vient d'apporter, à l'instant, pour monsieur ! dit-elle.

<<— Une lettre !— Déjà ! m'écriai-je, *oubliant mon histoire*. C'est de mon père. Comment cela?— Mon cher abbé, vous permettez que je lise, n'est-ce pas ?

<<— Sans doute! dit l'abbé Maucombe, perdant également l'histoire de vue et subissant, magnétiquement, l'intérêt que je prenais à la lettre:— sans doute !"

<<Je décachetai.

<<Ainsi l'incident de Nanon avait détourné notre attention par sa soudaineté.

<<"Voilà, dis-je, une vive contrariété, mon hôte: à peine arrivé, je me vois obligé de repartir.

<<— Comment ? demanda l'abbé Maucombe, reposant sa tasse sans boire.

<<— Il m'est écrit de revenir en toute hâte, au sujet d'une affaire, d'un procès d'une importance des plus graves. Je m'attendais à ce qu'il ne se plaidât

qu'en décembre: or, on m'avise qu'il se juge dans la quinzaine et comme, seul, je suis à même de mettre en ordre les dernières pièces qui doivent nous donner gain de cause, il faut que j'aïlle ! ... Allons ! quel ennui !

<<— Positivement, c'est fâcheux! dit l'abbé;— comme c'est donc fâcheux!... Au moins, promettez-moi qu'aussitôt ceci terminé... La grande affaire, c'est le salut: j'espérais être pour quelque chose dans le vôtre— et voici que vous vous échappez ! Je pensais déjà que le bon Dieu vous avait envoyé...

<<— Mon cher abbé, m'écriai-je, je vous laisse mon fusil. Avant trois semaines je serai de retour et, cette fois, pour quelques semaines, si vous voulez.

<<— Allez donc en paix ! dit l'abbé Maucombe.

<<— Eh! c'est qu'il s'agit de presque toute ma fortune! murmurai-je.

<<— La fortune, c'est Dieu ! dit simplement Maucombe.

<<— Et demain, comment vivrais-je, si...

<<— Demain, on ne vit plus ", répondit-il.

<<Bientôt nous nous levâmes de table, un peu consolés du contretemps par cette promesse formelle de revenir.

<<Nous allâmes nous promener dans le verger, visiter les attenances du presbytère.

<<Toute la journée, l'abbé m'étala, non sans complaisance, ses pauvres trésors champêtres. Puis, pendant qu'il lisait son bréviaire, je marchai, solitairement, dans les environs, respirant l'air vivace et pur avec délices. Maucombe, à son retour s'étendit quelque peu sur son voyage en Terre sainte; tout cela nous conduisit jusqu'au coucher du soleil.

<<Le soir vint. Après un frugal souper, je dis à l'abbé Maucombe:

<<"Mon ami, l'*express* part à neuf heures précises. D'ici R***, j'ai bien une heure et demie de route. Il me faut une demi-heure pour régler à l'auberge en y reconduisant le cheval; total, deux heures. Il en est sept: je vous quitte à l'instant.

<<— Je vous accompagnerai un peu, dit le prêtre: *cette promenade me sera salutaire.*

<<— À propos, lui répondis-je, préoccupé, voici l'adresse de mon père (chez qui je demeure à Paris), si nous devons nous écrire."

<<Nanon prit la carte et l'inséra dans une jointure de la glace.

<<Trois minutes après, l'abbé et moi nous quittions le presbytère et nous nous avançons sur le grand chemin. Je tenais mon cheval par la bride, comme de raison

<<Nous étions déjà deux ombres .

<<Cinq minutes après notre départ, une bruine pénétrante, une petite pluie, fine et très froide, portée par un affreux coup de vent, frappa nos mains et nos figures.

<<Je m'arrêtai court:

<<"Mon vieil ami, dis-je à l'abbé, non ! décidément, je ne souffrirai pas cela. Votre existence est précieuse et cette ondée glaciale est très malsaine. Rentrez. Cette pluie, encore une fois, pourrait vous mouiller dangereusement. Rentrez, je vous en prie. "

<<L'abbé, au bout d'un instant, songeant à ses fidèles, se rendit à mes raisons.

<<"J' emporte une promesse, mon cher ami ?" me dit-il.

<<Et, comme je lui tendais la main:

<<"Un instant ! ajouta-t-il; je songe que vous avez du chemin à faire— et que cette bruine est, en effet, pénétrante !"

<<Il eut un frisson. Nous étions l'un auprès de l'autre, immobiles, nous regardant fixement comme deux voyageurs pressés.

<< En ce moment la lune s'éleva sur les sapins, derrière les collines, éclairant les landes et les bois à l'horizon. Elle nous baigna spontanément de sa lumière morne et pâle, de sa flamme déserte et pâle. Nos silhouettes et celle du cheval se dessinèrent, énormes, sur le chemin.— Et du côté des vieilles croix de pierre, là-bas— du côté des vieilles croix en ruines qui se dressent en ce canton de Bretagne, dans les écreboissées où perchent les funestes oiseaux échappés du bois des Agonisants,— j'entendis, au loin, un *cri* affreux: l'aigre et alarmant fausset de la freusée. Une chouette aux yeux de phosphore, dont la lueur tremblait sur le grand bras d'une yeuse, s'envola et passa entre nous, en prolongeant ce cria.

<<"Allons ! continua l'abbé Maucombe, moi, je serai chez moi dans une minute; ainsi *prenez,— prenez ce manteau —* J'y tiens beaucoup! ... beaucoup !— ajouta-t-il avec un ton inoubliable.— Vous me le ferez renvoyer par le garçon d'auberge qui vient au village tous les jours... *Je vous en prie*".

<<L'abbé, en prononçant ces paroles, me tendait son manteau noir. Je ne voyais pas sa figure, à cause de l'ombre que projetait son large tricorne; mais je distinguai ses yeux *qui me considéraient avec une solennelle fixité*.

<<Il me jeta le manteau sur les épaules, me l'agrafa, d'un air tendre et inquiet, pendant que sans forces, je fermais les paupières. Et, profitant de mon silence, il se hâta vers son logis. Au tournant de la route, il disparut.

<<Par une présence d'esprit,— et un peu, aussi, machinalement,— je sautai à cheval. Puis je restai immobile.

<<Maintenant j'étais seul sur le grand chemin. J'entendais les mille bruits de la campagne. En rouvrant les yeux, je vis l'immense ciel livide où filaient de nombreux nuages ternes cachant la lune,— la nature solitaire. Cependant, je me tins droit et ferme, quoique je dusse être blanc comme un linge.

<<— Voyons ! me dis-je, du calme !— J'ai la fièvre et je suis somnambule. Voilà tout.

<<Je m'efforçai de hausser les épaules: un poids secret m'en empêcha .

<<Et voici que, venue du fond de l'horizon, du fond de ces bois décriés, une volée d'orfraies, à grand bruit d'ailes passa, en criant d'horribles syllabes inconnues, au-dessus de ma tête. Elles allèrent s'abattre sur le toit du presbytère et sur le clocher dans l'éloignement: et le vent m'apporta des cris tristes. Ma foi, j'eus peur. Pourquoi? Qui me le précisera jamais? J'ai vu le feu, j'ai touché de la mienne plusieurs épées, mes nerfs sont mieux trempés, peut-être, que ceux des plus flegmatiques et des blafards: j'affirme, toutefois, très humblement, que j'ai eu peur, ici— et pour de bon. J'en ai conçu, même, pour moi, quelque estime intellectuelle. N'a pas peur de ces choses-là qui veut.

<<Donc, en silence, j'ensanglantai les flancs du pauvre cheval', et les yeux fermés, les rênes lâchées, les doigts crispés sur les crins, le manteau flottant derrière moi tout droit, je sentis que le galop de ma bête était aussi violent que possible; elle allait ventre à terre: de temps en temps mon sourd grondement, à son oreille, lui communiquait à coup sûr, et d'instinct, l'horreur superstitieuse dont je frissonnais malgré moi. Nous arrivâmes, de la sorte, en moins d'une demi- heure. Le bruit du pavé des faubourgs me fit redresser la tête — et respirer !

<<— Enfin! je voyais des maisons! des boutiques éclairées! les figures de mes semblables derrière les vitres ! Je voyais des passants ! ... Je quittais le pays des cauchemars !

<<À l'auberge, je m'installai devant le bon feu. La conversation des rouliers me jeta dans un état voisin de l'extase. Je sortais de la Mort. Je regardai la flamme entre mes doigts. J'avalai un verre de rhum. Je reprenais, enfin, le gouvernement de mes facultés.

<<Je me sentais rentré dans la vie réelle.

<<J'étais même,— disons-le,— un peu honteux de ma panique.

<<Aussi, comme je me sentis tranquille, lorsque j'accomplis la commission de l'abbé Maucombe! Avec quel sourire mondain j'examinai le manteau noir en le remettant à l'hôtelier! L'hallucination était dissipée. J'eusse fait, volontiers, comme dit Rabelais, " le bon compagnon "

<<Le manteau en question ne me parut rien offrir' d'extraordinaire ni, même, de particulier,— si ce n'est qu'il était très vieux et même rapiécé, recousu, redoublé avec une espèce de tendresse bizarre. Une charité profonde, sans doute, portait l'abbé Maucombe à donner en aumônes le prix d'un manteau neuf: du moins, je m'expliquai la chose de cette façon.

<<— Cela se trouve bien! dit l'aubergiste: le garçon doit aller au village tout à l'heure: il va partir; il rapportera le manteau chez M. Maucombe en passant, avant dix heures.

<<Une heure après, dans mon wagon, les pieds sur la chauffeuse, enveloppé dans ma houpelande reconquise, je me disais en allumant un bon cigare et en écoutant le bruit du sifflet de la locomotive:

<<"Décidément, j'aime encore mieux ce cri-là que celui des hiboux."

<<Je regrettais un peu, je dois l'avouer, d'avoir promis de revenir.

<<Là-dessus je m'endormis, enfin, d'un bon sommeil, oubliant complètement ce que je devais traiter désormais de coïncidence insignifiante.

<<Je dus m'arrêter six jours à Chartres, pour collationner des pièces qui, depuis, amenèrent la conclusion favorable de notre procès.

<<Enfin, l'esprit obsédé d'idées de paperasses et de chicane— et sous l'abattement de mon maladif ennui,— je revins à Paris, juste le soir du septième jour de mon départ du presbytère.

<<J'arrivai directement chez moi, sur les neuf heures. Je montai. Je trouvai mon père dans le salon. Il était assis, auprès d'un guéridon, éclairé par une lampe. Il tenait une lettre ouverte à la main.

<<Après quelques paroles:

<< " Tu ne sais pas, j'en suis sûr, quelle nouvelle m'apprend cette lettre! me dit-il: notre bon vieil abbé Maucombe est mort depuis ton départ."

<<Je ressentis, à ces mots, une commotion.

<<" Hein? répondis-je.

<<— Oui mort — avant-hier, vers minuit,— trois jours après ton départ de son presbytère ,— d'un froid gagné sur le grand chemin. Cette lettre est de la vieille Nanon. La pauvre femme paraît avoir la tête si perdue, même, qu'elle répète deux fois une phrase... singulière... à propos d'un manteau... Lis donc toi-même !"

<<Il me tendit la lettre où la mort du saint prêtre nous était annoncée, en effet,— et où je lus ces simples lignes:

<<"Il était très heureux,— disait-il à ses dernières paroles, — d'être enveloppé à son dernier soupir et enseveli dans le manteau qu'il avait rapporté de

son pèlerinage en Terre sainte, *et qui avait touché LE TOMBEAU.*">> (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 694-709, grifos e nota do autor).

Anexo C – "À S'Y MEPRENDRE"

«A s'y méprendre»

À Monsieur Henri de Bornier.

Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux.

C. BAUDELAIRE.

Par une grise matinée de novembre, je descendais les quais d'un pas hâtif. Une bruine froide mouillait l'atmosphère. De passants noirs, obombrés de parapluies difformes, s'entrecroisaient.

La Seine jaunie charriait ses bateaux marchands pareils à des hannetons démesurés. Sur les ponts, le vent cinglait brusquement les chapeaux, que leurs possesseurs disputaient à l'espace avec ces attitudes et ces contorsions dont le spectacle est toujours si pénible pour l'artiste.

Mes idées étaient pâles et brumeuses; la préoccupation d'un rendez-vous d'affaires, accepté depuis la veille, me harcelait l'imagination. L'heure me pressait: je résolus de m'abriter sous l'auvent d'un portail d'où il me serait plus commode de faire signe à quelque fiacre.

A l'instant même, j'aperçus, tout justement à côté de moi, l'entrée d'un bâtiment carré, d'aspect bourgeois.

Il s'était dressé dans la brume comme une apparition de pierre, et, malgré la rigidité de son architecture, malgré la buée morne et fantastique dont il était

enveloppé, je lui reconnus, tout de suite, un certain air d'hospitalité cordiale qui me rasséréna l'esprit.

«À coup sûr, me dis-je, les hôtes de cette demeure sont des gens sédentaires! – Ce seuil invite à s'y arrêter: la porte n'est-elle pas ouverte?»

Donc, le plus poliment du monde, l'air satisfait, le chapeau à la main, – méditant même un madrigal pour la maîtresse de la maison, – j'entrai, souriant, et me trouvai, de plain-pied, devant une espèce de salle à toiture vitrée, d'où le jour tombait, livide.

À des colonnes étaient appendus des vêtements, des cache-nez, des chapeaux.

Des tables de marbre étaient disposées de toutes parts.

Plusieurs individus, les jambes allongées, la tête élevée, les yeux fixes, l'air positif, paraissaient méditer.

Et les regards étaient sans pensée, les visages couleur du temps.

Il y avait des portefeuilles ouverts, des papiers dépliés auprès de chacun d'eux.

Et je reconnus, alors, que la maîtresse du logis, sur l'accueillante courtoisie de laquelle j'avais compté, n'était autre que la Mort.

Je considérai mes hôtes.

Certes, pour échapper aux soucis de l'existence tracassière, la plupart de ceux qui occupaient la salle avaient assassiné leurs corps, espérant, ainsi, un peu plus de bien-être.

Comme j'écoutais le bruit des robinets de cuivre scellés à la muraille et destinés à l'arrosage quotidien de ces restes mortels, j'entendis le roulement d'un

fiacre. Il s'arrêtait devant l'établissement. Je fis la réflexion que mes gens d'affaires attendaient. Je me retournai pour profiter de la bonne fortune.

Le fiacre venait, en effet, de dégorger, au seuil de l'édifice, des collégiens en goguette qui avaient besoin de voir la mort pour y croire.

J'avisai la voiture déserte et je dis au cocher:

«Passage de l'Opéra!»

Quelque temps après, aux boulevards, le temps me sembla plus couvert, faute d'horizon. Les arbustes, végétations squelettes, avaient l'air, du bout de leurs branchettes noires, d'indiquer vaguement les piétons aux gens de police ensommeillés encore.

La voiture se hâtait.

Les passants, à travers la vitre, me donnaient l'idée de l'eau qui coule.

Une fois à destination, je sautai sur le trottoir et m'engageai dans le passage encombré de figures soucieuses.

A son extrémité, j'aperçus, tout justement vis-à-vis de moi, l'entrée d'un café, – aujourd'hui consumé dans un incendie célèbre (car la vie est un songe), – et qui était relégué au fond d'une sorte de hangar, sous une voûte carrée, d'aspect morne. Les gouttes de pluie qui tombaient sur le vitrage supérieur obscurcissaient encore la pâle lueur du soleil.

«C'était là que m'attendaient, pensai-je, la coupe en main, l'œil brillant et narguant le Destin, mes hommes d'affaires!

Je tournai donc le bouton de la porte et me trouvai, de plain-pied, dans une salle où le jour tombait d'en haut, par le vitrage, livide.

À des colonnes étaient appendus des vêtements, des cache-nez, des chapeaux.

Des tables de marbre étaient disposées de toutes parts.

Plusieurs individus, les jambes allongées, la tête levée, les yeux fixes, l'air positif, paraissaient méditer.

Et les visages étaient couleur du temps, les regards sans pensée.

Il y avait des portefeuilles ouverts et des papiers dépliés auprès de chacun d'eux.

Je considérai ces hommes.

Certes, pour échapper aux obsessions de l'insupportable conscience, la plupart de ceux qui occupaient la salle avaient, depuis longtemps, assassiné leurs «âmes», espérant, ainsi, un peu plus de bien-être.

Comme j'écoutais le bruit des robinets de cuivre, scellés à la muraille, et destinés à l'arrosage quotidien de ces restes mortels, le souvenir du roulement de la voiture me revint à l'esprit.

«À coup sûr, me dis-je, il faut que ce cocher ait été frappé, à la longue, d'une sorte d'hébétude, pour m'avoir ramené, après tant de circonvolutions, simplement à notre point de départ? – Toutefois, je l'avoue (s'il y a méprise), LE SECOND COUP D'OEIL EST PLUS SINISTRE QUE LE PREMIER!...»

Je refermai donc, en silence, la porte vitrée et je revins chez moi, – bien décidé, au mépris de l'exemple, – et quoi qu'il pût m'advenir, – à *ne jamais faire d'affaires*. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. I, p. 628-630, grifos do autor).

Anexo D – “SENTIMENTALISME”

«*Sentimentalisme*»

A Monsieur Jean Marras.

Je m'estime peu quand je m'examine; beaucoup, quand je me compare.

MONSIEUR-TOUT-LE-MONDE.

Par un soir de printemps, deux jeunes gens bien élevés, Lucienne Emery et le comte Maximilien de W***, étaient assis sous les grands arbres d'une avenue des Champs-Élysées.

Lucienne est cette belle jeune femme à jamais parée de toilettes noires, dont le visage est d'une pâleur de marbre et dont l'histoire est inconnue.

Maximilien, dont nous avons appris la fin tragique, *était* un poète d'un talent merveilleux. De plus, il était bien fait, et de manières accomplies. Ses yeux reflétaient la lumière intellectuelle, charmants, mais, comme des pierreries, un peu froids.

Leur intimité datait de six mois à peine.

Ce soir-là, donc, ils regardaient, en silence, les vagues silhouettes des voitures, des ombres, des promeneurs.

Tout à coup, madame Emery prit, doucement, la main de son amant:

«Ne vous semble-t-il pas, mon ami, lui dit-elle, que, sans cesse agités d'impressions artificielles et, pour ainsi dire, abstraites, les grands artistes - comme vous - finissent par émousser en eux la faculté de subir *réellement* les tourments ou les voluptés qui leur sont dévolus par le Sort! Tout au moins traduisez-vous avec une gêne, - qui vous ferait passer pour insensibles, - les sentiments personnels que la vie

vous met en demeure d'éprouver. Il semblerait, alors, à voir la froide mesure de vos mouvements, que vous ne palpitez que par courtoisie. L'Art, sans doute, vous poursuit d'une préoccupation constante jusque dans l'amour et dans la douleur. A force d'analyser les complexités de ces mêmes sentiments, vous craignez trop de ne pas être parfaits dans vos manifestations, n'est-ce pas?... de manquer d'exactitude dans l'exposé de votre trouble?... Vous ne sauriez vous défaire de cette arrière-pensée. Elle paralyse chez vous les meilleurs élans et tempère toute expansion naturelle. On dirait que, - princes d'un autre univers, - une foule invisible ne cesse de vous environner, prête à la critique ou à l'ovation.

«Bref, lorsqu'un grand bonheur ou un grand malheur vous arrivent, ce qui s'éveille, en vous, tout d'abord, avant même que votre esprit s'en soit bien rendu compte, c'est l'obscur désir d'aller trouver quelque comédien hors ligne pour lui demander quels sont les gestes convenables *où vous devez vous laisser emporter* par la circonstance. L'Art conduirait-il à l'endurcissement?... Cela m'inquiète.

– Lucienne, répondit le comte, j'ai connu certain chanteur qui, auprès du lit de mort de sa fiancée et entendant la sœur de celle-ci se répandre en sanglots convulsifs, ne pouvait s'empêcher de remarquer, malgré son affliction, les défauts d'émission vocale qu'il y avait lieu de signaler dans ces sanglots et songeait, vaguement, aux exercices propres à leur donner "plus de corps". Ceci vous semble mal?... Cependant, notre chanteur mourut de cette séparation, et la survivante quitta le deuil juste au jour prescrit par l'usage.»

Mme Emery regarda Maximilien.

«A vous entendre, dit-elle, il serait difficile de préciser en quoi consiste la sensibilité véritable et à quels signes on peut la reconnaître.

– Je veux bien dissiper vos doutes à ce sujet, répondit en souriant M. de W***. Mais les termes... techniques... sont déplaisants, et je crains...

– Laissez donc! j'ai mon bouquet de violettes de Parme, vous avez votre cigare; je vous écoute.

– Eh bien! soit; j'obéis, répliqua Maximilien. – Les fibres cérébrales affectées par les sensations de joie ou de peine paraissent, dites-vous, comme détendues chez l'artiste, par ces excès d'émotions intellectuelles que nécessite, chaque jour, le culte de l'Art? – Moi, je ne les crois que sublimées, au contraire, ces mystérieuses fibres! – Les autres hommes semblent gratifiés de propriétés de tendresse mieux conditionnées, de passions plus franches, plus *sérieuses*, enfin?... Je vous affirme, moi, que la tranquillité de leurs organismes, encore un peu obscurcis par l'Instinct, les porte à nous donner, pour de suprêmes expressions de sentiments, de simples débordements d'animalité.

«Je maintiens que leurs cœurs et leurs cerveaux sont desservis par des centres nerveux qui, ensevelis dans une torpeur habituelle, résonnent en vibrations infiniment moins nombreuses et plus sourdes que les nôtres. On dirait qu'ils ne se hâtent d'évaporer en clameurs leurs impressions que pour se donner une illusion d'eux-mêmes ou se justifier, d'avance, de l'inertie où ils sentent bien qu'ils vont rentrer.

«Ces natures sans échos sont ce que le monde appelle des gens "à caractère", – des êtres, des cœurs violents et nuls. Cessons d'être dupes de la matité de leurs cris. Etaler sa faiblesse dans le secret espoir d'en communiquer la contagion, afin de bénéficier, au moins fictivement à ses propres yeux, de l'émotion réelle que l'on parvient, ainsi, à susciter chez quelques autres, – grâce à cette obscure feintise, – cela ne convient qu'aux êtres inachevés.

«Au nom de quels droits réels prétendraient-ils décréter que toutes ces agitations, de plus que douteux aloi, sont de rigueur dans l'expression des souffrances ou des ivresses de la vie et taxer d'insensibilité ceux dont la pudeur s'en abstient? Le rayon qui frappe un diamant entouré de gangue y est-il mieux reflété qu'en un diamant bien taillé où pénètre l'essence même du feu? En vérité, ceux-là, celles-là, qui se laissent émouvoir par la crudité des expansions sont de nature à préférer les bruits confus aux profondes mélodies: voilà tout.

– Pardon, Maximilien, interrompit Mme Emery: j'écoute votre analyse un peu subtile avec une admiration sincère... mais seriez-vous assez aimable pour me dire quelle est cette heure qui sonne?

– Dix heures, Lucienne! répondit le jeune homme en regardant sa montre à la lueur de son cigare.

– Ah!... Bien. – Continuez.

– Pourquoi cette inquiétude rare à propos d'une heure qui passe?

– Parce que c'est la dernière de notre amour, mon ami! répondit Lucienne. J'ai accepté de M. de Rostanges un rendez-vous pour onze heures et demie, ce soir; j'ai différé de vous l'apprendre jusqu'au dernier moment. – M'en voulez-vous?... Pardonnez-moi.»

Si le comte, à ces paroles, devint un peu plus pâle, l'obscurité protectrice voila cette marque d'émotion; nul frémissement ne décéla ce que dut subir son être en cet instant.

«Ah! dit-il d'une voix égale et harmonieuse, un jeune homme des plus accomplis et qui mérite votre attachement. Recevez donc mes adieux, chère Lucienne», ajouta-t-il.

Il prit la main de sa maîtresse et la baisa.

«Qui sait ce que nous réserve l'avenir? lui répondit Lucienne souriante, bien qu'un peu interdite. – Rostanges n'est qu'un caprice irrésistible. – Et maintenant, ajouta-t-elle après un bref silence, continuez mon ami, je vous prie. Je voudrais apprendre, avant de nous quitter, *ce qui donne le droit aux grands artistes de tant dédaigner les façons des autres hommes.*»

Un instant se passa, terrible, muet, entre les deux amants.

«Nous ressentons, en un mot, les sensations ordinaires, reprit Maximilien, avec autant d'intensité que quiconque. Oui, le fait naturel, *instinctif* d'une sensation, nous l'éprouvons, physiquement, tout comme les autres! Mais c'est, seulement, *tout d'abord*, que nous le ressentons de cette manière humaine!

«C'est la presque impossibilité d'exprimer ses *prolongements* immédiats en nous qui nous fait paraître comme paralysés, presque toujours, en bien des circonstances. Au moment où les autres hommes sont déjà parvenus à l'oubli, faute de vitalité suffisante, elles grandissent en notre être, tenez, comme les rumeurs de la houle lorsqu'on approche de la mer. Ce sont les perceptions de ces prolongements occultes, de ces infinies et merveilleuses vibrations qui, seules, déterminent la supériorité de notre race. De là ces discordances apparentes entre les pensées et les attitudes lorsque l'un d'entre nous, par exemple, essaye de traduire, à la manière de tout le monde, ce qu'il éprouve. Songez quelle distance nous sépare de ces âges primitifs du Sentiment, depuis si longtemps perdus au fond de notre esprit! L'atonie du son de la voix, l'anomalie du geste, la recherche de nos paroles, tout est en contradiction avec les sincérités ayant cours et avec les banalités de langage, proportionnées à la manière de ressentir de la majorité. Nous sonnons faux: on nous trouve de glace. Les femmes, en nous observant alors, n'en reviennent pas. Elles s'imaginaient volontiers que, nous aussi, nous allions nous démener au moins

quelque peu, – partir, enfin, pour ces mêmes "nuages" où il est entendu que se réfugient les "poètes", d'après un dicton répandu, à dessein, par la Bourgeoisie. Quel étonnement en voyant arriver précisément le contraire! La méprisante horreur qu'elles éprouvent, à cette découverte, pour ceux qui les avaient dupées sur notre compte, passe toutes bornes, – et, si nous tenions à la vengeance, celle-là nous serait amusante.

«Non, Lucienne, il ne nous agrée pas de nous mal traduire en ces manifestations mensongères où les gens se produisent. Nous nous efforcerions en vain de redosser toute cette défroque humaine, oubliée dans notre antichambre depuis un temps immémorial! – Nous nous sommes identifiés avec l'essence même de la Joie! avec l'idée vive de la Douleur! Que voulez-vous! C'est ainsi. – Seuls, entre les hommes, nous sommes parvenus à la possession d'une aptitude presque divine: celle de transfigurer, à notre simple contact, les félicités de l'Amour, par exemple, ou ses tortures, sous un caractère immédiat d'éternité. C'est là notre indicible secret! Instinctivement, nous nous refusons à le laisser transparaître, – pour épargner, autant que possible, à notre prochain la honte de nous trouver incompréhensibles. – Hélas! nous sommes pareils à ces cristaux puissants où dort, en Orient, le pur esprit des roses mortes et qui sont hermétiquement voilés d'une triple enveloppe de cire, d'or et de parchemin.

«Une seule larme de leur essence, – de cette essence conservée ainsi dans la grande amphore précieuse (fortune de toute une race et que l'on se transmet, par héritage, comme un trésor sacré tout béni par les aïeux), – suffit à pénétrer bien des mesures d'eau claire, je vous assure, Lucienne! Et celles-ci, à leur tour, suffisent à embaumer bien des demeures, bien des tombeaux, durant de longues années!... Mais nous ne sommes point pareils (et c'est là notre crime) à ces

flacons remplis de banals parfums, tristes et stériles fioles qu'on dédaigne le plus souvent de refermer et dont la vertu s'aigrit ou s'évente à tous les souffles qui passent. – Ayant conquis une pureté de sensations inaccessible aux profanes, nous deviendrions menteurs, à nos propres yeux, si nous empruntions les pantomimes reçues et les expressions "consacrées" dont le vulgaire se contente. Nous nous hâterions, en conscience, de le dissuader, s'il ajoutait foi, ne fût-ce qu'un instant, au premier cri que, parfois, nous arrache une incidence heureuse ou fatale. – C'est à la juste notion de la Sincérité que nous devons d'être sobres dans les gestes, scrupuleux dans les paroles, réservés dans les enthousiasmes, contenus dans les désespoirs.

«C'est donc la *qualité* de nos facultés affectives qui nous vaut ces inculpations d'endurcissement?... – En vérité, chère Lucienne, si nous tenions (ce qu'à Dieu ne plaise!) à cesser d'être incompris de la plupart des individus, – à revendiquer de leurs entendements un autre hommage que l'indifférence, – il serait à désirer, en effet, comme vous le disiez tout à l'heure, que, dans les grandes occasions, un bon acteur vînt se placer derrière nous, passât ses bras sous les nôtres, puis parlât et gesticulât pour notre compte. – Nous serions sûrs, alors, de toucher la foule par les seuls côtés qui lui sont accessibles.»

Mme Emery considérait, très pensive, le comte de W***.

«Mais, vraiment, mon cher Maximilien, s'écria-t-elle, vous en viendrez à ne plus oser dire "bonjour" ou "bonsoir" de peur de paraître... emprunté... au commun des mortels! – Vous avez des instants exquis et inoubliables, je l'avoue, et suis fière de vous les avoir inspirés... – Parfois, vous m'avez éblouie des profondeurs de votre coeur et des douces expansions de votre tendresse; oui, jusqu'à je ne sais quels ravissements dont j'emporte à jamais l'étrange et troublant souvenir!... Mais, que

voulez-vous!... vous m'échappez – d'un regard où je ne puis vous suivre! – et je ne serai jamais bien persuadée que vous éprouvez vous-même, d'une manière autre qu'imaginaire, ce que vous faites ressentir. – C'est à cause de ceci, Max, que je ne puis que me séparer de vous.

– Je me résigne donc à ne pas être *ordinaire*, dussé-je encourir le dédain des braves gens qui (peut-être avec raison) se jugent mieux organisés que moi, répondit le comte. – Tout le monde, d'ailleurs, me paraît, aujourd'hui, plus ou moins revenu d'éprouver quoi que ce soit. J'espère qu'il y aura bientôt quatre ou cinq cents théâtres par capitale, où, les événements usuels de la vie étant joués sensiblement mieux que dans la réalité, personne ne se donnera plus beaucoup la peine de vivre soi-même. Lorsqu'on voudra se passionner ou s'émouvoir, on prendra une stalle, ce sera plus simple. – Ce biais ne sera-t-il pas mille fois préférable, au point de vue bon sens?... – Pourquoi s'épuiser en passions destinées à l'oubli?... Qu'est-ce qui ne s'oublie pas un peu, dans le cours d'un semestre? – Ah! si vous saviez quelle quantité de silence nous portons en nous!... Mais, pardon, Lucienne: voici dix heures et demie, et je serais indiscret de ne point vous le rappeler, après votre confiance de tout à l'heure, murmura Maximilien en souriant et en se levant.

– Votre conclusion?... dit-elle. – J'arriverai à temps.

– Je conclus, répondit Maximilien, que lorsqu'un quidam s'écrie, à propos de l'un d'entre nous, en se frappant les parois antérieures de la poitrine comme pour s'étourdir sur le vide qu'il sent en lui-même: "Il a trop d'intelligence pour avoir du cœur!", il est, d'abord, fort probable que le quidam se fâcherait tout rouge si on lui répondait qu'il a, lui, "trop de cœur pour avoir de l'intelligence!", ce qui prouve qu'au fond nous n'avons pas choisi la plus mauvaise part, de l'aveu même de celui qui nous le reproche. Ensuite, remarquez-vous ce que devient cette phrase, sous une

analyse attentive? C'est comme si l'on disait: "Cette personne est trop bien élevée pour se donner la peine d'avoir de bonnes manières!" En quoi consistent les bonnes manières? C'est que le vulgaire, non plus que l'homme vraiment bien élevé, ne sauront jamais, malgré tous les codes de civilité puérile et honnête. De telle sorte que cette phrase n'exprime, naïvement, que la jalousie instinctive et, pour ainsi dire, *mélancolique* de certaines natures en présence de la nôtre. Ce qui nous sépare, en effet, ce n'est pas une différence: c'est un infini.»

Lucienne se leva et prit le bras de M. de W***.

«Je remporte de notre entretien cet axiome, dit-elle, que, si contradictoires que semblent vos paroles ou vos manières d'être, quelquefois, dans les circonstances terribles ou joyeuses de votre existence, elles ne prouvent en rien que vous soyez...

– De bois!...» acheva le comte avec un sourire.

Ils regardaient passer les voitures lumineuses. Maximilien fit signe à l'une d'elles, qui s'approcha. Lorsque Lucienne s'y fut assise, le jeune homme s'inclina, silencieusement.

«Au revoir!» cria Lucienne, en lui envoyant un baiser.

La voiture s'éloigna. Le comte la suivit des yeux quelque temps, comme de raison; puis, remontant l'avenue, à pied, le cigare aux lèvres, il rentra chez lui, au rond-point.

Quand il fut seul, dans sa chambre, il s'assit devant sa table de travail, prit, dans un nécessaire, une petite lime et parut absorbé dans le soin de se polir l'extrémité des ongles.

Puis il écrivit quelques vers sur une... vallée écossaise, dont le souvenir lui revint, assez étrangement, parmi les hasards de l'Esprit.

Puis il coupa quelques feuillets d'un livre nouveau, les parcourut, – et jeta le volume.

Deux heures de la nuit sonnèrent: il s'étira.

«Ce battement de cœur est, vraiment, insupportable!» murmura-t-il.

Il se leva, fit retomber les rideaux massifs et les tentures, alla vers un secrétaire, l'ouvrit, prit dans un tiroir un petit pistolet "coup de poing", s'approcha d'un sofa, mit l'arme dans sa poitrine, sourit, et haussa les épaules en fermant les yeux.

Un coup sourd, étouffé par les draperies, retentit; un peu de fumée partit, bleuâtre, de la poitrine du jeune homme, qui tomba sur les coussins.

Depuis ce temps, lorsqu'on demande à Lucienne le motif de ses toilettes sombres, elle répond à ses amoureux, d'un ton enjoué:

«Bah! que voulez-vous! Le noir me va si bien!»

Mais son éventail de deuil palpite, alors, sur son sein, comme l'aile d'un phalène sur une pierre tombale. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 642-649, grifos do autor).

Anexo E – “LA MACHINE À GLOIRE”

«La Machine à Gloire»

S.G.D.G.

À Monsieur Stéphane Mallarmé.

Sic itur ad astra!...

Quels chuchotements de toutes parts!... Quelle animation, mêlée d'une sorte de contrainte, sur les visages! - De quoi s'agit-il?

- Il s'agit... ah! d'une nouvelle sans pareille dans les annales récentes de l'Humanité.

Il s'agit de la prodigieuse invention du baron Bottom, de l'ingénieur Bathybius Bottom!

La Postérité se signera devant ce nom (déjà illustre de l'autre côté des mers), comme au nom du docteur Grave et de quelques autres inventeurs, véritables apôtres de l'Utile. Qu'on juge si nous exagérons le tribut d'admiration, de stupeur et de gratitude qui lui est dû! Le rendement de sa machine, c'est la GLOIRE! Elle produit de la gloire comme un rosier des roses! L'appareil de l'éminent physicien fabrique la Gloire.

Elle en fournit. Elle en fait naître, d'une façon organique et inévitable. Elle vous en couvre! n'en voulût-on pas avoir: l'on veut s'enfuir, et cela vous poursuit.

Bref, la Machine-Bottom est, spécialement, destinée à satisfaire ces personnes de l'un ou l'autre sexe, dites Auteurs dramatiques, qui, privées à leur naissance (par une fatalité inconcevable!) de cette faculté, désormais insignifiante,

que les derniers littérateurs s'obstinent encore à flétrir du nom de *Génie*, sont néanmoins jalouses de s'offrir, contre espèces, les myrtes d'un Shakespeare, les acanthes d'un Scribe, les palmes d'un Goethe et les lauriers d'un Molière. Quel homme, ce Bottom! Jugeons-en par l'analyse, par la froide analyse de son procédé, - au double point de vue abstrait et concret.

Trois questions se dressent *a priori*:

1° Qu'est-ce que la Gloire?

2° Entre une machine (moyen physique) et la Gloire (but intellectuel), peut-il être déterminé un point commun formant leur unité?

3° Quel est ce moyen terme?

Ces questions résolues, nous passerons à la description du Mécanisme sublime qui les enveloppe d'une solution définitive.

Commençons.

1° Qu'est-ce que la Gloire?

Si vous adressez pareille question à l'un de ces plaisantins faisant la parade sur quelque tréteau de journal et versé dans l'art de tourner en dérision les traditions les plus sacrées, sans doute il vous répondra quelque chose comme ceci:

«Une *Machine à Gloire*, dites-vous?... Au fait, il y a bien une machine à vapeur? - et la gloire, elle-même, est-elle autre chose qu'une vapeur légère? - qu'une... sorte de fumée?... qu'une...»

Naturellement, vous tournerez le dos à ce misérable jeannin, dont les paroles ne sont qu'un bruit de la langue contre la voûte palatale.

Adressez-vous à un poète, voici, à peu près, l'allocution qui s'échappera de son noble gosier:

«La Gloire est le resplendissement d'un nom dans la mémoire des hommes. Pour se rendre compte de la nature de la gloire littéraire, il faut prendre un exemple.

«Ainsi, nous supposons que deux cents auditeurs sont assemblés dans une salle. Si vous prononcez, par hasard, devant eux le nom de: "Scribe" (prenons celui-là), l'impression électrisante que leur causera ce nom peut, d'avance, être traduite par la série d'exclamations suivante (car tout le monde actuel connaît son Scribe):

« "Cerveau compliqué! Génie séduisant! - Fécond dramaturge - Ah! oui, l'auteur de *L'Honneur et l'Argent?*... Il a fait sourire nos pères!

« - Scribe? - Uitt!... Peste!!! Oh! oh!

« - Mais!... Sachant tourner le couplet! - Profond, sous un aspect riant!... En voilà un qui laissait dire! Une plume autorisée, celle-là! - Grand homme, il a gagné son pesant d'or**²!

« - Et rompu aux ficelles du Théâtre! etc. -"

«Bien.

«Si vous prononcez, ensuite, le nom de l'un de ses confrères, de... Milton, par exemple, il y a lieu d'espérer que: 1°, sur les deux cents personnes, cent quatre-vingt-dix-huit n'auront, certes, jamais parcouru ni même feuilleté cet écrivain, et 2°,

² **Scribe pesait environ cent vingt-sept livres, si nous devons en croire un vieil habitué de la foire de Neuilly, solennité pendant laquelle le poète daigna se peser aux Champs-Élysées et sans mirliton. Son œuvre étrange ayant rapporté environ seize millions, l'on voit qu'il y a une plus-value énorme, surtout en défalquant le poids des vêtements et de la canne.

que le Grand-Architecte de l'Univers peut, seul, savoir de quelle façon les deux autres s'imagineront l'avoir lu, puisque, selon nous, il n'y a pas, sur le globe terraque, plus d'un cent d'individus par siècle (et encore!) capables de lire quoi que ce soit, voire des étiquettes de pots à moutarde.

«Cependant, au nom de Milton, il s'éveillera, dans l'entendement des auditeurs, à la minute même, l'inévitable arrière-pensée d'une œuvre beaucoup MOINS intéressante, au point de vue *positif*, que celle de Scribe. - Mais cette réserve obscure sera néanmoins telle, que, tout en accordant plus d'estime *pratique* à Scribe, l'idée de tout parallèle entre Milton et ce dernier semblera (d'instinct et malgré tout) comme l'idée d'un parallèle entre un sceptre et une paire de pantoufles, quelque pauvre qu'ait été Milton, quelque argent qu'ait gagné Scribe, quelque inconnu que soit longtemps demeuré Milton, quelque universellement notoire que soit, déjà, Scribe. En un mot, l'*impression* que laissent les vers, même inconnus, de Milton étant passée dans le nom même de leur auteur, ce sera, ici, pour les auditeurs, *comme s'ils avaient lu* Milton. En effet, la Littérature proprement dite n'existant pas plus que l'Espace pur, ce que l'on se rappelle d'un grand poète, c'est l'*Impression* dite de sublimité qu'il nous a laissée, par et à travers son œuvre, plutôt que l'œuvre elle-même, et cette impression, sous le voile des langages humains, pénètre les traductions les plus vulgaires. Lorsque ce phénomène est formellement constaté à propos d'une œuvre, le résultat de la constatation s'appelle LA GLOIRE!»

Voilà ce qu'en résumé répondra notre poète; nous pouvons l'affirmer d'avance, même au tiers état, - ayant interrogé des gens qui se sont mis dans la Poésie.

Eh bien! nous n'hésiterons pas à répondre, nous, et pour conclure, que cette phraséologie, où perce une vanité monstrueuse, est aussi vide que le genre de

gloire qu'elle préconise! - L'impression? - Qu'est-ce que c'est que ça? - Sommes-nous des dupes?... Il s'agit d'examiner, avec une simplicité sincère et par nous-mêmes, ce qu'est la Gloire! - Nous voulons faire l'essai loyal de la Gloire. Celle dont on vient de nous parler, personne, parmi les gens honorables et vraiment sérieux, ne se soucierait de l'acquérir, ni même de la supporter! lui offrirait-on d'être rétribué pour cela! - Nous l'espérons, du moins, pour la société moderne.

Nous vivons dans un siècle de progrès où, - pour employer, précisément, l'expression d'un poète (le grand Boileau), - un *chat* est un Chat.

En conséquence, et forts de l'expérience universelle du Théâtre moderne, nous prétendons, nous, que la Gloire se traduit par des signes et des manifestations sensibles pour tout le monde! Et non par des discours creux, plus ou moins solennellement prononcés. Nous sommes de ceux qui n'oublient jamais que tonneau vide résonne toujours mieux que tonneau plein.

Bref, nous constatons et affirmons, nous, que plus une œuvre dramatique secoue la torpeur publique, provoque d'enthousiasmes, enlève d'applaudissements et fait de bruit autour d'elle, plus les lauriers et les myrtes l'environnent, plus elle fait répandre de larmes et pousser d'éclats de rire, plus elle exerce, - pour ainsi dire, de force, - une action sur la foule, plus elle s'*impose*, enfin, - plus elle réunit, par cela même, les symptômes ordinaires du chef-d'œuvre et plus elle mérite, par conséquent, la GLOIRE. Nier cela serait nier l'évidence. Il ne s'agit pas ici d'ergoter, mais de se baser sur des faits et des choses stables; nous en appelons à la conscience du Public, lequel, Dieu merci! ne se paye plus de mots ni de phrases. Et nous sommes sûr qu'il est, ici, de notre avis.

Cela posé, y a-t-il un accord possible entre les deux termes (en apparence incompatibles) de ce problème (de prime abord insoluble): *Une pure machine proposée comme moyen d'atteindre, infailliblement, un but purement intellectuel?*

Oui!...

L'Humanité (il faut l'avouer), antérieurement à l'absolue découverte du baron, avait, même, déjà trouvé quelque chose d'approchant; mais c'était un moyen terme à l'état rudimentaire et dérisoire: c'était l'enfance de l'art! le balbutiement! - Ce moyen terme était ce qu'on appelle encore de nos jours, en termes de théâtre, la «Claque».

En effet, la Claque est une machine faite avec de l'humanité, et, par conséquent, perfectible. Toute gloire a sa claque, c'est-à-dire son *ombre*, son côté de supercherie, de mécanisme et de néant (car le Néant est l'origine de toutes choses), que l'on pourrait nommer, en général, l'*entregent*, l'intrigue, le savoir-faire, la Réclame.

La Claque théâtrale n'en est qu'une subdivision. Et lorsque l'illustre chef de service du théâtre de la Porte-Saint-Martin, le jour d'une première représentation, a dit à son directeur inquiet: «Tant qu'il restera dans la salle un de ces *gredins de payants*, je ne répons de rien!» il a prouvé qu'il comprenait la confection de la Gloire! - Il a prononcé des paroles véritablement immortelles! Et sa phrase frappe comme un trait de lumière.

Ô miracle!... C'est sur la *Claque*, – c'est sur elle, disons-nous, et pas sur autre chose –, que Bottom a puissamment abaissé son coup d'œil d'aigle! Car le véritable grand homme n'exclut rien: il se sert de tout en dépassant le reste.

Oui! le baron l'a régénérée, sinon innovée, et il la fera, enfin, sanctionner, pour nous couvrir de l'expression même des journaux.

Qui donc, surtout parmi le gros du public, a pénétré les mystères, les ressources infinies, les abîmes d'ingéniosité de ce Protée, de cette hydre, de ce Briarée qu'on appelle la CLAQUE?

Il est des personnes qui, avec le sourire de la suffisance, pourront trouver à propos de nous objecter que: 1° la Claque dégoûte les auteurs; 2° qu'elle ennuie le Public; 3° qu'elle tombe en désuétude. – Nous allons, simplement, leur prouver, à l'instant même, que, si elles nous disent des choses pareilles, elles auront perdu une occasion de se taire qu'elles ne retrouveront peut-être jamais.

1° Un auteur dégoûté de la Claque?... D'abord, où est-il cet homme-là? Comme si chaque auteur, le jour d'une *première*, ne renforçait pas encore la Claque avec ses amis, autant qu'il le peut, en leur recommandant de «soigner le succès». Ce à quoi les amis, tout fiers de cette complicité (mon Dieu! bien innocente), répondent, invariablement, en clignant de l'œil et en montrant leurs bonnes grosses mains franches: «Comptez sur nos battoirs.»

2° Le Public ennuyé de la Claque?... – Oui; et de bien d'autres choses qu'il supporte, cependant! N'est-il pas destiné au perpétuel ennui de tout et de lui-même? La preuve en est sa présence même au Théâtre. Il n'est là que pour tâcher de se distraire, le malheureux! Et pour essayer de se fuir lui-même! De sorte que dire cela, c'est, au fond, ne rien dire. Qu'est-ce que cela fait à la Claque que le Public en soit ennuyé? Il la supporte, la stipendie et se persuade qu'elle est nécessaire, «au moins pour les comédiens». Passons.

3° La Claque est tombée en désuétude? – Simple question: Quand donc fut-elle jamais plus florissante? – Faut-il forcer le rire? Aux passages qui veulent être spirituels et qui vont faire long feu, on entend, tout à coup, dans la salle, le petit susurrement d'un rire étouffé et contenu, comme celui qui contracte un diaphragme

surchargé par l'ivresse d'une impression comique irrésistible. Ce petit bruit suffit, parfois, pour faire partir toute une salle. C'est la goutte d'eau qui fait déborder le vase. Et comme on ne veut pas avoir ri pour rien ni s'être laissé «entraîner» par personne, on avoue que la pièce est drôle et qu'on s'y est *amusé*: ce qui est tout. Le monsieur qui a fait ce bruit coûte à peine un napoléon. – (La Claque.)

S'agit-il de pousser jusqu'à l'ovation quelque murmure approbatif échappé, par malheur, au public? – Rome est toujours là. Il y a le «*Oua-Ouaou*».

Le *Oua-Ouaou*, c'est le bravo poussé au paroxysme; c'est un abrégé arraché par l'enthousiasme, alors que, transporté, ravi, le larynx oppressé, on ne peut plus prononcer du mot italien «bravo» que le cri guttural *Oua-Ouaou*. Cela commence, tout doucement, par le mot *bravo* lui-même, articulé, vaguement, par deux ou trois voix: puis cela s'enfle, devient *brao*, puis grossit de tout le public trépignant et enlevé jusqu'au cri définitif de «*Brâ-oua-ouaou*»; ce qui est presque l'aboïement. C'est là l'ovation. Coût: trois pièces d'or de la valeur de vingt francs chacune... – (Encore la Claque!)

S'agit-il, dans une partie désespérée, de détourner le taureau et de distraire sa colère? Le *Monsieur au bouquet* se présente. Voici ce que c'est. Au milieu d'une tirade fastidieuse que récite la jeune première, épouvantée du silence de mort qui règne dans la salle, un monsieur, parfaitement bien mis, le carreau de vitre à l'œil, se penche en avant d'une loge, jette un bouquet sur la scène, puis, les deux mains étendues et longues, applaudit avec bruit et lenteur, sans se préoccuper du silence général ni de la tirade qu'il interrompt. Cette manœuvre a pour but de compromettre l'honneur de la comédienne, de faire sourire le Public toujours avide de l'*Egrillard!*... Le Public, en effet, cligne de l'œil. On indique la chose à son voisin en se prétendant «au courant»; on regarde, alternativement, le monsieur et l'actrice:

on jouit de l'embarras de la jeune femme. Ensuite la foule se retire, un peu consolée, par l'incident, de la stupidité de la pièce. Et l'on accourt, derechef, au théâtre, dans l'espoir d'une confirmation de l'événement. – Somme toute: demi-succès pour l'auteur. – Coût: quelque trente francs, non compris les fleurs. – (Toujours la Claque.)

En finirions-nous jamais si nous voulions examiner toutes les ressources d'une Claque bien organisée? – Mentionnons, toutefois, pour les pièces dites «corsées» et les drames à émotions, les Cris de femmes effrayées, les Sanglots étouffés, les Vraies Larmes communicatives, les Petits Rires brusques, et aussitôt contenus, du spectateur qui comprend après les autres (un écu de six livres) – les Grincements de tabatières aux généreuses profondeurs desquelles l'homme ému a recours, les Hurlements, Suffocations, Bis, Rappels, Larmes silencieuses, Menaces, Rappels avec Hurlements en sus, Marques d'approbation, Opinions émises, Couronnes, Principes, Convictions, Tendances morales, Attaques d'épilepsie, Accouchements, Soufflets, Suicides, Bruits de discussions (l'Art pour l'Art, la Forme et l'Idée), etc., etc. Arrêtons-nous. Le spectateur finirait par s'imaginer qu'il fait, lui-même, partie de la Claque, à son insu (ce qui est, d'ailleurs, l'absolue et incontestable vérité); mais il est bon de laisser un doute en son esprit à cet égard.

Le dernier mot de l'Art est proféré lorsque la Claque en personne crie: «A bas la Claque!...» puis finit par avoir l'air d'être entraînée elle-même et applaudit à la fin de la pièce, comme si elle était le Public réel et comme si les rôles étaient intervertis; c'est elle, alors, qui tempère les exaltations trop fougueuses et fait des restrictions.

Statue vivante, assise, en pleine lumière, au milieu du public, la Claque est la constatation officielle, le symbole avoué de l'incapacité où se trouve la foule de

discerner, par elle-même, la valeur de ce qu'elle entend. Bref, la Claque est à la Gloire dramatique ce que les Pleureuses étaient à la Douleur.

Maintenant, c'est le cas de s'écrier, avec le magicien des *Mille et une nuits*: «Qui veut changer les vieilles lampes pour des neuves?» Il s'agissait de trouver une machine qui fût à la Claque ce que le chemin de fer est au coche et préservât la Gloire dramatique de ces conditions de versatilités et d'aléas dont elle relève quelquefois. Il s'agissait, – d'abord, de remplacer les côtés imparfaits, éventuels, hasardeux, de la Claque simplement humaine et de les perfectionner par l'absolue certitude du pur Mécanisme; – ensuite, *et c'était, ici, la grosse difficulté!* de découvrir (en l'y réveillant à coup sûr) dans l'AME publique *le sentiment* grâce auquel les manifestations de gloire brute de la Machine se trouveraient épousées, sanctionnées et ratifiées comme *moralement* valables par l'Esprit même de la Majorité. Là, seulement, était le moyen terme.

Encore un coup, cela semblait impossible. Le baron Bottom n'a point reculé devant ce mot (qui devrait être, une bonne fois, rayé du dictionnaire), et désormais, avec sa Machine, l'acteur n'eût-il pas plus de mémoire qu'un linot, l'auteur fût-il l'Hébétude en personne et le spectateur fût-il sourd comme un pot, ce sera un véritable triomphe!

A proprement parler, la Machine, c'est la salle elle-même. Elle y est adaptée. Elle en fait partie constitutive. Elle y est répandue, de telle sorte que toute œuvre, dramatique ou non, devient, en y entrant, un chef-d'œuvre. L'économie d'une salle telle qu'on la conçoit, d'après celle des théâtres actuels, est sensiblement modifiée. Le grand ingénieur traite à forfait, se charge de toutes les avances de transformation et défalque, sur les droits des auteurs, à 10 % de rabais sur la Claque

ordinaire. (Il y a brevets pris et sociétés en commandite établies à New-York, à Barcelone et à Vienne.)

Le coût de la Machine, pour son adaptation à une salle moyenne, n'est pas très dispendieux; il n'y a que les premiers frais d'assez importants, l'entretien d'un appareil bien conditionné n'étant pas onéreux. Les détails mécaniques, les moyens employés sont simples comme tout ce qui est vraiment beau. C'est la naïveté du génie. On croit rêver. On n'ose pas comprendre! On en mord le bout de son index en baissant les yeux avec coquetterie. – Ainsi, les petits amours dorés et roses des balcons, les cariatides des avant-scènes, etc., sont multipliés et sculptés presque partout. C'est à leurs bouches, précisément, orifices de phonographes, que sont placés les petits trous à soufflets qui, mus par l'électricité, profèrent soit les *Oua-ouaou*, soit les Cris, les «À la porte, la cabale!», les Rires, les Sanglots, les Bis, les Discussions, Principes, Bruits de tabatières, etc., et tous les Bruits publics PERFECTIONNÉS. Les Principes, surtout, dit Bottom, sont garantis.

Ici, la Machine se complique insensiblement, et la conception devient de plus en plus profonde; les tuyaux de gaz à lumière sont alternés d'autres tuyaux, ceux des gaz hilarants et dacryphores. Les balcons sont machinés, à l'intérieur: ils renferment d'invisibles poings en métal – destinés à réveiller, au besoin, le Public – et nantis de bouquets et de couronnes. Brusquement, ils jonchent la scène de myrtes et de lauriers, avec le nom de l'Auteur écrit en lettres d'or. Sous chacun des sièges, fauteuils d'orchestre et de balcon, désormais adhérents aux parquets, est repliée (pour ainsi dire postérieurement) une paire de mains très belles, en bois de chêne, construites d'après les planches de Desbarolles, sculptées à l'emporte-pièce et recouvertes de gants en double cuir de veau-paille pour compléter l'illusion. Il serait superflu d'en indiquer la fonction, ici. Ces mains sont scrupuleusement modelées sur

le fac-similé des patrons les plus célèbres, afin que la *qualité* des applaudissements en soit meilleure. Ainsi, les mains de Napoléon, de Marie-Louise, de madame de Sévigné, de Shakespeare, de du Terrail, de Goethe, de Chapelin et du Dante, décalquées sur les dessins des premiers ouvrages de chiromancie, ont été choisies, de préférence, comme étalons et types généraux à confier au tourneur.

Des bouts de cannes (nerfs de boeuf et bois de fer), des talons en caoutchouc bouilli, ferrés de forts clous, sont dissimulés dans les pieds mêmes de chaque siège; mus par des ressorts à boudin, ils sont destinés à frapper, alternativement et rapidement, le plancher dans les ovations, rappels et trépignements. A la moindre interruption du courant électro-aimant, la secousse mettra tout en branle avec un ensemble tel – que jamais, de mémoire de Claque, on n'aura rien entendu de pareil; cela croulera d'applaudissements! Et la Machine est si puissante qu'au besoin elle pourrait faire crouler, *littéralement*, la salle elle-même. L'auteur serait enseveli dans son triomphe, pareil au jeune captal de Buch après l'assaut de Ravenne et que pleurèrent toutes les femmes. C'est un tonnerre, une salve, une apothéose d'acclamations, de cris, de *bravi*, d'opinions, de *Oua-ouaou*, de bruits de tout genre, même inquiétants, de spasmes, de convictions, de trépidations, d'idées et de gloire, éclatant de tous les côtés à la fois, aux passages les plus fastidieux ou les plus beaux de la pièce, sans distinction. Il n'y a plus d'aléas possibles.

Et il se passe alors, ici, le phénomène magnétique indéniable qui sanctionne ce tapage et lui donne la valeur absolue; ce phénomène est la justification de la *Machine-à-Gloire*, qui, sans lui, serait presque une mystification. – Le voici: c'est là le grand point, le trait hors ligne, l'éclair éblouissant et génial de l'invention de Bottom.

Remémorons-nous, avant tout, pour bien saisir l'idée de ce génie, que les particuliers n'aiment pas à fronder l'Opinion publique. Le propre de chacune de leurs âmes est d'être convaincue, *quand même*, de cet axiome, dès le berceau: «Cet homme RÉUSSIT: donc, en dépit des sots et des envieux, c'est un esprit glorieux et capable. Imitons-le si nous le pouvons, et soyons de son côté, à tout hasard, ne fût-ce que pour n'avoir pas l'air d'un imbécile.»

Voilà le raisonnement caché, n'est-il pas vrai, dans l'atmosphère même de la salle.

Maintenant, si la Claque enfantine dont nous jouissons suffit, aujourd'hui, pour amener les résultats d'entraînements que nous avons signalés, que sera-ce avec la Machine, étant donné ce sentiment général? – Le Public les subissant déjà, tout en se sachant fort bien la dupe de cette machine humaine, la Claque les éprouvera, ici, d'autant mieux qu'ils lui seront inspirés, cette fois, par une VRAIE machine: – l'Esprit du siècle, ne l'oublions pas, est aux machines.

Le spectateur, donc, si froid qu'il puisse être, en entendant ce qui se passe autour de lui, se laisse bien facilement enlever par l'enthousiasme général. C'est la force des choses. Bientôt le voici qui applaudit à tout rompre et de confiance. Il se sent, comme toujours, de l'avis de la Majorité. Et il ferait, alors, plus de bruit que la Machine elle-même, s'il le pouvait, de crainte *de se faire remarquer*.

De sorte – et voilà la solution du problème: un moyen physique réalisant un but intellectuel – que le succès devient une *réalité!*... que la GLOIRE passe *véritablement* dans la salle! Et que le côté illusoire de l'Appareil-Bottom disparaît, en se fusionnant, positivement, dans le resplendissement du Vrai!

Si la pièce était d'un simple agota, ou de quelque cuistre tellement baveux que l'audition, même d'une seule scène, en fût impossible, – pour parer à tout aléa les applaudissements ne cesseraient pas du lever à la chute du rideau.

Pas de résistance possible! Au besoin, des fauteuils seraient ménagés pour les poètes avérés et convaincus de génie, pour les récalcitrants, en un mot, et la Cabale: la pile, en envoyant son étincelle dans les bras des fauteuils suspects, ferait applaudir *de force* leurs habitants. L'on dirait: «Il paraît que c'est bien beau puisque *Eux-mêmes* sont OBLIGES d'applaudir!»

Inutile d'ajouter que si ceux-là faisaient jamais (grâce à l'intempestive intervention – il faut tout prévoir – de quelques chefs d'Etat malavisé) représenter aussi leurs "ouvrages" sans coupures, collaborateurs éclairés ni immixtions directoriales, – la Machine, par une rétroversion due à l'inépuisable et vraiment providentielle invention de Bottom, saurait venger les honnêtes gens. C'est-à-dire qu'au lieu de couvrir de gloire, cette fois, elle huerait; brairait, sifflerait, ruerait, coasserait, glapirait et conspuerait tellement la "pièce", qu'il serait impossible d'en distinguer un traître mot! – Jamais, depuis la fameuse soirée du *Tannhauser* à l'Opéra de Paris, on n'aurait entendu chose pareille. De cette façon, la bonne foi des personnes *bien* et surtout de la Bourgeoisie ne serait pas surprise, comme il arrive, hélas! trop souvent. L'éveil serait donné, tout de suite, – comme, jadis, au Capitole, lors de l'attaque des Gaulois. – Vingt Andréides**³ sortis des ateliers d'Edison, à figures dignes, à sourire discret et entendu, la brochette choisie à la boutonnière, sont d'attache à la Machine: en cas d'absence ou d'indisposition de leurs *modèles*, on les distribuerait dans les loges, avec des attitudes de mépris profond qui donneraient le ton aux spectateurs. Si, par extraordinaire, ces derniers essayaient de

se rebeller et de vouloir entendre, les automates crieraient: «Au feu!», ce qui enlèverait la situation dans un meurtrier tohu-bohu d'étouffement et de clameurs *réelles*. La «pièce» ne s'en relèverait pas.

Quant à la Critique, il n'y a pas à s'en préoccuper. Lorsque l'œuvre dramatique serait écrite par des gens recommandables, par des personnes sérieuses et influentes, par des notabilités conséquentes et de poids, la Critique, – à part quelques *purs* insociables et dont les voix, perdues dans le tumulte, ne feraient qu'en renforcer le vacarme, – se trouverait toute conquise: elle rivaliserait d'énergie avec l'Appareil-Bottom.

D'ailleurs, les Articles critiques, confectionnés à l'avance, sont aussi une dépendance de la Machine: la rédaction en est simplifiée par un triage de tous les vieux clichés, rhabillés et revernés à neuf, qui sont lancés par des employés-Bottom à l'instar du Moulin-à-prières des Chinois, nos précurseurs en toutes choses du Progrès**⁴.

L'Appareil-Bottom réduit, à peu près de la même manière, la besogne de la Critique: il épargne ainsi bien des sueurs, bien des fautes de grammaire élémentaire, bien des coq-à-l'âne et bien des phrases vides qu'emporte le vent! – Les feuilletonnistes, amateurs du doux farniente, pourront traiter avec le Baron à son arrivée. Le secret le plus inviolable est assuré, en cas d'un puéril amour-propre. Il y a prix fixe, marqué en chiffres connus, en tête des articles; c'est tant par mot de plus de trois caractères. Quand l'article est glorieux pour le signataire, la gloire se paye à part.

³ **Automates électro-humains, donnant, grâce à l'ensemble des découvertes de la science moderne, l'illusion complète de l'Humanité.

⁴ **Ce moulin se compose d'une petite roue que le dévot fait tourner et d'où s'échappent mille petits papiers imprimés contenant de longues prières. De sorte qu'un seul homme en dit plus, en une minute, que tout un couvent dans une année, – l'intention étant tout.

Comme régularité de lignes, comme *œil*, comme logique stricte et comme mécanique filiation d'idées, ces articles ont, sur les articles faits à la main, la même et incontestable supériorité que, par exemple, les ouvrages d'une machine à coudre ont sur ceux de l'ancienne aiguille.

Il n'y a pas de comparaison! Que sont les forces d'un homme, aujourd'hui, devant celles d'une machine?

C'est surtout après la chute du drame d'un grand poète que les bienfaisants effets de ces Articles-Bottom seraient appréciables!

Là serait, comme on dit, le coup de grâce!... Comme choix et lessivage des plus décrépites, tortueuses, nauséabondes, calomnieuses et baveuses platitudes, gloussées au sortir de l'égout natal, ces Articles ne laisseraient vraiment plus rien à désirer au Public. Ils sont tout prêts! Ils donnent l'illusion complète.

On croirait, d'une part, lire des articles *humains* sur les grands hommes *vivants*, – et, d'autre part, quel fini dans le venimeux! quelle quintessence d'abjection!

Leur apparition sera, certainement, l'un des grands succès de ce siècle. Le Baron en a soumis quelques spécimens à plusieurs de nos plus spirituels critiques: ils en soupiraient et en laissaient tomber la plume d'admiration! Cela exsude, à chaque virgule, cette impression de quiétude qui émane, par exemple, de ce mot délicieux, que, – tout en s'éventant négligemment de son mouchoir de dentelles, – le marquis de D***, directeur de la *Gazette du Roi*, disait à Louis XIV: "Sire, si l'on envoyait un bouillon au grand Corneille qui se meurt?..."

La chambre générale du Grand-Clavier de la Machine est installée sous l'excavation appelée, au théâtre, le *Trou du souffleur*. Là se tient le Préposé; lequel doit être un homme sûr, d'une honorabilité éprouvée et ayant l'extérieur digne d'un gardien de passage, par exemple. Il a sous la main les interrupteurs et les

commutateurs électriques, les régulateurs, les éprouvettes, les clefs des tuyaux des gaz proto et bioxyde d'azote, effluves ammoniacaux et autres, les boutons de ressort des leviers, des bielles et des mouffles. Le manomètre marque tant de pression, tant de kilogrammètres d'immortalité. Le compteur additionne et l'Auteur-dramatique paye sa facture, que lui présente quelque jeune beauté, en grand costume de Renommée et entourée d'une gloire de trompettes. Celle-ci remet alors à l'Auteur, en souriant, au nom de la Postérité, et aux lueurs d'un feu de Bengale olive, couleur de l'Espérance, lui remet, disons-nous, à titre d'offrande, un buste ressemblant, garanti, nimbé et lauré, le tout en béton aggloméré (Système Coignet). Tout cela peut se faire à l'avance! Avant la représentation!!!

Si l'auteur tenait même à ce que sa gloire fût non seulement présente et future, mais fût même *passée*, le Baron a tout prévu: la Machine peut obtenir des résultats rétroactifs. En effet, des conduits de gaz hilarants, habilement distribués dans les cimetières de premier ordre, doivent, chaque soir, faire sourire, de force, les aïeux dans leurs tombeaux.

Pour ce qui est du côté pratique et immédiat de l'invention, les devis ont été scrupuleusement dressés. Le prix de transformation du Grand-Théâtre, à New-York, en salle sérieuse, n'excède pas quinze mille dollars; celui de La Haye, le Baron en répondrait moyennant seize mille krounes; Moscou et Saint-Pétersbourg seraient aptes moyennant quarante mille roubles, environ. Les prix, pour les théâtres de Paris, ne sont pas encore fixés, Bottom voulant être sur les lieux pour bien s'en rendre compte.

En somme, on peut affirmer désormais que l'énigme de la Gloire dramatique moderne, – telle que la conçoivent les gens de simple bon sens, – vient d'être résolue. Elle est, maintenant, A LEUR PORTÉE. Ce Sphinx a trouvé son

Œdipe**⁵. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 583-596, notas e grifos do autor).

⁵ **On a parlé, récemment, d'une adaptation de cette curieuse Machine à la Chambre des députés et au Sénat: Mais ce n'est, encore, qu'un on-dit. Sous toutes réserves. Les Oua-Ouaou seraient remplacés par des «très bien!» des: «Oui! oui!» des «Aux voix!» des: «Vous en avez menti!...» des: «Non! non!» des: «Je demande la parole!..» des: «Continuez!», etc. – Enfin, le nécessaire.

Anexo F – "L'INCONNUE"

«L'Inconnue»

A Madame la comtesse de Laclos

Le cygne se tait toute sa vie pour bien chanter une seule fois.

Proverbe ancien.

C'était l'enfant sacré qu'un beau vers fait pâlir.

ADRIEN JUVIGNY.

Ce soir-là, tout Paris resplendissait aux Italiens. On donnait *la Norma*. C'était la soirée d'adieu de Maria-Felicia Malibran.

La salle entière, aux derniers accents de la prière de Bellini, *Casta diva*, s'était levée et rappelait la cantatrice dans un tumulte glorieux. On jetait des fleurs, des bracelets, des couronnes. Un sentiment d'immortalité enveloppait l'auguste artiste, presque mourante, et qui s'enfuyait en croyant chanter!

Au centre des fauteuils d'orchestre, un tout jeune homme, dont la physionomie exprimait une âme résolue et fière, – manifestait, brisant ses gants à force d'applaudir, l'admiration passionnée qu'il subissait.

Personne, dans le monde parisien, ne connaissait ce spectateur. Il n'avait pas l'air provincial, mais étranger. – En ses vêtements un peu neufs, mais d'un lustre éteint et d'une coupe irréprochable, assis dans ce fauteuil d'orchestre, il eût paru presque singulier, sans les instinctives et mystérieuses élégances qui ressortaient de toute sa personne. En l'examinant, on eût cherché autour de lui de l'espace, du ciel

et de la solitude. C'était extraordinaire: mais Paris, n'est-ce pas la ville de l'Extraordinaire?

Qui était-ce et d'où venait-il?

C'était un adolescent sauvage, un orphelin seigneurial, – l'un des derniers de ce siècle, – un mélancolique châtelain du Nord échappé, depuis trois jours, de la nuit d'un manoir des Cornouailles.

Il s'appelait le comte Félicien de la Vierge; il possédait le château de Blanchelande, en Basse-Bretagne. Une soif d'existence brûlante, une curiosité de notre merveilleux enfer, avait pris et enfiévré, tout à coup, ce chasseur, là-bas!... Il s'était mis en voyage, et il était là, tout simplement. Sa présence à Paris ne datait que du matin, de sorte que ses grands yeux étaient encore splendides.

C'était son premier soir de jeunesse! Il avait vingt ans. C'était son entrée dans un monde de flamme, d'oubli, de banalités, d'or et de plaisirs. Et, *par hasard*, il était arrivé à l'heure pour entendre l'adieu de celle qui partait.

Peu d'instants lui avaient suffi pour s'accoutumer au resplendissement de la salle. Mais, aux premières notes de la Malibran, son âme avait tressailli; la salle avait disparu. L'habitude du silence de bois, du vent rauque des écueils, du bruit de l'eau sur les pierres des torrents et des graves tombées du crépuscule, avait élevé en poète ce fier jeune homme, et, dans le timbre de la voix qu'il entendait, il lui semblait que l'âme de ces choses lui envoyait la prière lointaine de revenir.

Au moment où, transporté d'enthousiasme, il applaudissait l'artiste inspirée, ses mains demeurèrent en suspens; il resta immobile.

Au balcon d'une loge venait d'apparaître une jeune femme d'une grande beauté. – Elle regardait la scène. Les lignes fines et nobles de son profil perdu s'ombraient des rouges ténèbres de la loge, tel un camée de Florence en son

médaille. – Pâlie, un gardénia dans ses cheveux bruns, et toute seule, elle appuyait au bord du balcon sa main, dont la forme décelait une lignée illustre. Au joint du corsage de sa robe de moire noire, voilée de dentelles, une pierre malade, une admirable opale, à l'image de son âme, sans doute, luisait dans un cercle d'or. L'air solitaire, indifférent à tout la salle, elle paraissait s'oublier elle-même sous l'invincible charme de cette musique.

Le hasard voulut, cependant, qu'elle détournât, vaguement, les yeux vers la foule; en cet instant, les yeux du jeune homme et les siens se rencontrèrent, le temps de briller et de s'éteindre, une seconde.

S'étaient-ils connus jamais?... Non. Pas sur la terre. Mais que ceux-là qui peuvent dire où commence le Passé décident où ces deux êtres s'étaient, véritablement, déjà possédés, car ce seul regard leur avait persuadé, cette fois et pour toujours, qu'ils ne dataient pas de leur berceau. L'éclair illumine, d'un seul coup, les lames et les écumes de la mer nocturne, et, à l'horizon, les lointaines lignes d'argent des flots: ainsi l'impression, dans le coeur de ce jeune homme, sous ce rapide regard, ne fut pas graduée; ce fut l'intime et magique éblouissement d'un monde qui se dévoile! Il ferma les paupières comme pour y retenir les deux lueurs bleues qui s'y étaient perdues; puis, il voulut résister à ce vertige oppresseur. Il releva les yeux vers l'inconnue.

Pensive, elle appuyait encore son regard sur le sien, comme si elle eût compris la pensée de ce sauvage amant et comme si c'eût été chose naturelle! Félicien se sentit pâler; l'impression lui vint, en ce coup d'oeil, de deux bras qui se joignaient, languissants, autour de son cou. – C'en était fait! le visage de cette femme venait de se réfléchir dans son esprit comme en un miroir familier, de s'y

incarner, de s'y *reconnaître*! de s'y fixer à tout jamais sous une magie de pensées presque divines! Il aimait du premier et inoubliable amour.

Cependant, la jeune femme, dépliant son éventail, dont les dentelles noires touchaient ses lèvres, semblait rentrée dans son inattention. Maintenant, on eût dit qu'elle écoutait exclusivement les mélodies de *La Norma*.

Au moment d'élever sa lorgnette vers la loge, Félicien sentit que ce serait une inconvenance.

«Puisque je l'aime!» se dit-il.

Impatient de la fin de l'acte, il se recueillait. – Comment lui parler? apprendre son nom? Il ne connaissait personne. – Consulter, demain, le registre des Italiens? Et si c'était une loge de hasard, achetée à cause de cette soirée! L'heure pressait, la vision allait disparaître. Eh bien! sa voiture suivrait la sienne, voilà tout... Il lui semblait qu'il n'y avait pas d'autres moyens. Ensuite, il aviserait! Puis il se dit, en sa naïveté... sublime: "Si elle *m'aime*, elle s'apercevra bien et me laissera quelque indice."

La toile tomba. Félicien quitta la salle très vite. Une fois sous le péristyle, il se promena, simplement, devant les statues.

Son valet de chambre s'étant approché, il lui chuchota quelques instructions; le valet se retira dans un angle et y demeura très attentif.

Le vaste bruit de l'ovation faite à la cantatrice cessa peu à peu, comme tous les bruits de triomphe de ce monde. – On descendait le grand escalier. – Félicien, l'oeil fixé au sommet, entre les deux vases de marbre, d'où ruisselait le fleuve éblouissant de la foule, attendit.

Ni les visages radieux, ni les parures, ni les fleurs au front des jeunes filles, ni les camails d'hermine, ni le flot éclatant qui s'écoulait devant lui, sous les lumières, il ne vit rien.

Et toute cette assemblée s'évanouit bientôt, peu à peu, sans que la jeune femme apparût.

L'avait-il donc laissée s'enfuir sans la reconnaître!... Non! c'était impossible. – Un vieux domestique, poudré, couvert de fourrures, se tenait encore dans le vestibule. Sur les boutons de sa livrée noire brillaient les feuilles d'ache d'une couronne ducale.

Tout à coup, au haut de l'escalier solitaire, *elle* parut! Seule! Svelte, sous un manteau de velours et les cheveux cachés par une mantille de dentelle, elle appuyait sa main gantée sur la rampe de marbre. Elle aperçut Félicien debout auprès d'une statue, mais ne sembla pas se préoccuper davantage de sa présence.

Elle descendit paisiblement. Le domestique s'étant approché, elle prononça quelques paroles à voix basse. Le laquais s'inclina et se retira sans plus attendre. L'instant d'après, on entendit le bruit d'une voiture qui s'éloignait. Alors elle sortit. Elle descendit, toujours seule, les marches extérieures du théâtre. Félicien prit à peine le temps de jeter ces mots à son valet de chambre:

«Rentrez seul à l'hôtel.»

En un moment, il se trouva sur la place des Italiens, à quelques pas de cette dame; la foule s'était dissipée, déjà, dans les rues environnantes; l'écho lointain des voitures s'affaiblissait.

Il faisait une nuit d'octobre, sèche, étoilée.

L'inconnue marchait, très lente et comme peu habituée. – La suivre? Il le fallait, il s'y décida. Le vent d'automne lui apportait le parfum d'ambre très faible qui venait d'elle, le traînant et sonore froissement de la moire sur l'asphalte.

Devant la rue Monsigny, elle s'orienta une seconde, puis marcha, comme indifférente, jusqu'à la rue de Grammont déserte et à peine éclairée.

Tout à coup le jeune homme s'arrêta; une pensée lui traversa l'esprit. C'était une étrangère, peut-être!

Une voiture pouvait passer et l'emporter à tout jamais! Demain, se heurter aux pierres d'une ville, toujours! sans la retrouver!

Etre séparé d'elle, sans cesse, par le hasard d'une rue, d'un instant qui peut durer l'éternité! Quel avenir! Cette pensée le troubla jusqu'à lui faire oublier toute considération de bienséance.

Il dépassa la jeune femme à l'angle de la sombre rue; alors il se retourna, devint horriblement pâle et, s'appuyant au pilier de fonte du réverbère, il la salua; puis, très simplement, pendant qu'une sorte de magnétisme charmant sortait de tout son être:

«Madame, dit-il, vous le savez; je vous ai vue, ce soir, pour la première fois. Comme j'ai peur de ne plus vous revoir, il faut que je vous dise – (il défaillait) – que je *vous aime*! acheva-t-il à voix basse, et que, si vous passez, je mourrai sans redire ces mots à personne.»

Elle s'arrêta, leva son voile et considéra Félicien avec une fixité attentive. Après un court silence:

«Monsieur, – répondit-elle d'une voix dont la pureté laissait transparaître les plus lointaines intentions de l'esprit, – monsieur, le sentiment qui vous donne cette pâleur et ce maintien doit être, en effet, bien profond, pour que vous trouviez en

lui la justification de ce que vous faites. Je ne me sens donc nullement offensée. Remettez-vous, et tenez-moi pour une amie.»

Félicien ne fut pas étonné de cette réponse: il lui semblait naturel que l'idéal répondît idéalement.

La circonstance était de celles, en effet, où tous deux avaient à se rappeler, s'ils en étaient dignes, qu'ils étaient de la race de ceux qui font les convenances et non de la race de ceux qui les subissent. Ce que le public des humains appelle, à tout hasard, les convenances n'est qu'une imitation mécanique, servile et presque simiesque de ce qui a été vaguement pratiqué par des êtres de haute nature en des circonstances générales.

Avec un transport de tendresse naïve, il baisa la main qu'on lui offrait.

«Voulez-vous me donner la fleur que vous avez portée dans vos cheveux toute la soirée?»

L'inconnue ôta, silencieusement, la pâle fleur, sous les dentelles, et, l'offrant à Félicien:

«Adieu maintenant, dit-elle, et à jamais.

– Adieu!... balbutia-t-il. – Vous ne *m'aimez* donc pas? – Ah! vous êtes mariée! s'écria-t-il tout à coup.

– Non.

– Libre! O ciel!

– Oubliez-moi, cependant! Il le faut, monsieur.

– Mais vous êtes devenue, en un instant, le battement de mon coeur! Est-ce que je puis vivre sans vous? Le seul air que je veuille respirer, c'est le vôtre! Ce que vous dites, je ne le comprends plus: vous oublier... comment cela?

– Un terrible malheur m'a frappée. Vous en faire l'aveu serait vous attrister jusqu'à la mort, c'est inutile.

– Quel malheur peut séparer ceux qui s'aiment!

– Celui-là.»

En prononçant cette parole, elle ferma les yeux.

La rue s'allongeait, absolument déserte. Un portail donnant sur un petit enclos, une sorte de triste jardin, était grand ouvert auprès d'eux. Il semblait leur offrir son ombre.

Félicien, comme un enfant irrésistible, qui adore, l'emmena sous cette voûte de ténèbres en enveloppant la taille qu'on lui abandonnait.

L'enivrante sensation de la soie tendue et tiède qui se moulait autour d'elle lui communiqua le désir fiévreux de l'étreindre, de l'emporter, de se perdre en son baiser. Il résista. Mais le vertige lui ôta la faculté de parler. Il ne trouva que ces mots balbutiés et indistincts:

«Mon Dieu, mais, comme je vous aime!»

Alors cette femme inclina la tête sur la poitrine de celui qui l'aimait et, d'une voix amère et désespérée:

«Je ne vous entends pas! je meurs de honte! Je ne vous entends pas! Je n'entendrais pas votre nom! Je n'entendrais pas votre dernier soupir! Je n'entends pas les battements de votre cœur qui frappent mon front et mes paupières! Ne voyez-vous pas l'affreuse souffrance qui me tue! – Je suis... ah! je suis SOURDE!

– Sourde, s'écria Félicien; foudroyé par une froide stupeur et frémissant de la tête aux pieds.

– Oui! depuis des années! Oh! toute la science humaine serait impuissante à me ressusciter de cet horrible silence. Je suis sourde comme le ciel et

comme la tombe, monsieur! C'est à maudire le jour, mais c'est la vérité. Ainsi, laissez-moi!

– Sourde, répétait Félicien, qui, sous cette inimaginable révélation, était demeuré sans pensée, bouleversé et hors d'état même de réfléchir à ce qu'il disait. Sourde?...»

Puis, tout à coup:

«Mais, ce soir, aux Italiens, s'écria-t-il, vous applaudissiez, cependant, cette musique!»

Il s'arrêta, songeant qu'elle ne devait pas l'entendre. La chose devenait brusquement si épouvantable qu'elle provoquait le sourire.

«Aux Italiens?... répondit-elle, en souriant elle-même. Vous oubliez que j'ai eu le loisir d'étudier le semblant de bien des émotions. Suis-je donc la seule? Nous appartenons au rang que le destin nous donne et il est de notre devoir de le tenir. Cette noble femme qui chantait méritait bien quelques marques suprêmes de sympathie? Pensez-vous, d'ailleurs, que mes applaudissements différaient beaucoup de ceux des *dilettanti* les plus enthousiastes? J'étais musicienne, autrefois!...»

A ces mots, Félicien la regarda, un peu égaré, et s'efforçant de sourire encore:

«Oh! dit-il, est-ce que vous vous jouez d'un coeur qui vous aime à la désolation? Vous vous accusez de ne pas entendre et vous me répondez!...

– Hélas, dit-elle, c'est que... ce que vous dites, vous le croyez *personnel*, mon ami! Vous êtes sincère; mais vos paroles ne sont nouvelles que pour vous. – Pour moi, vous récitez un dialogue dont j'ai appris, d'avance, toutes les réponses. Depuis des années, il est pour moi toujours le même. C'est un rôle dont toutes les phrases sont dictées et nécessitées avec une précision vraiment affreuse. Je le

possède à un tel point que si j'acceptais, – ce qui serait un crime, – d'unir ma détresse, ne fût-ce que quelques jours, à votre destinée, vous oublieriez, à chaque instant, la confiance funeste que je vous ai faite. L'illusion, je vous la donnerais, complète, exacte, *ni plus ni moins qu'une autre femme*, je vous assure! Je serais même; incomparablement, plus réelle que la réalité. Songez que les circonstances dictent toujours les mêmes paroles et que le visage s'harmonise toujours un peu avec elles! Vous ne pourriez croire que je ne vous entends pas, tant je devinerais juste. – N'y pensons plus, voulez-vous?»

Il se sentit effrayé, cette fois.

«Ah! dit-il, quelles amères paroles vous avez le droit de prononcer!... Mais, moi, s'il en est ainsi, je veux partager avec vous, fût-ce l'éternel silence, s'il le faut. Pourquoi voulez-vous m'exclure de cette infortune? J'eusse partagé votre bonheur! Et notre âme peut suppléer à tout ce qui existe.»

La jeune femme tressaillit, et ce fut avec des yeux pleins de lumière qu'elle le regarda.

«Voulez-vous marcher un peu, en me donnant le bras, dans cette rue sombre? dit-elle. Nous nous figurerons que c'est une promenade pleine d'arbres, de printemps et de soleil! – J'ai quelque chose à vous dire, moi aussi, que je ne redirai plus.»

Les deux amants, le coeur dans l'étau d'une tristesse fatale, marchèrent, la main dans la main, comme des exilés.

«Ecoutez-moi, dit-elle, vous qui pouvez entendre le son de ma voix. Pourquoi donc ai-je senti que vous ne m'offensiez pas? Et pourquoi vous ai-je répondu? Le savez-vous?... Certes, il est tout simple que j'aie acquis la science de lire, sur les traits d'un visage et dans les attitudes, les sentiments qui déterminent les

actes d'un homme, mais, ce qui est tout différent, c'est que je pressente, avec une exactitude aussi profonde et, pour ainsi dire, presque infinie, la valeur et la qualité de ces sentiments ainsi que leur intime harmonie en celui qui me parle. Quand vous avez pris sur vous de commettre, envers moi, cette épouvantable inconvenance de tout à l'heure, j'étais la seule femme, peut-être, qui pouvait en saisir, à l'instant même, la véritable signification.

«Je vous ai répondu, parce qu'il m'a semblé voir luire sur votre front ce signe inconnu qui annonce ceux dont la pensée, loin d'être obscurcie, dominée et bâillonnée par leurs passions, grandit et divinise toutes les émotions de la vie et dégage l'idéal contenu dans toutes les sensations qu'ils éprouvent. Ami, laissez-moi vous apprendre mon secret. La fatalité, d'abord si douloureuse, qui a frappé mon être matériel, est devenue pour moi l'affranchissement de bien des servitudes! Elle m'a délivrée de cette surdité intellectuelle dont la plupart des autres femmes sont les victimes.

«Elle a rendu mon âme sensible aux vibrations des choses éternelles dont les êtres de mon sexe ne connaissent, à l'ordinaire, que la parodie. Leurs oreilles sont murées à ces merveilleux échos, à ces prolongements sublimes! De sorte qu'elles ne doivent à l'acuité de leur ouïe que la faculté de percevoir ce qu'il y a, seulement, d'instinctif et d'extérieur dans les voluptés les plus délicates et les plus pures. Ce sont les Hespérides, gardiennes de ces fruits enchantés dont elles ignorent à jamais la magique valeur! Hélas, je suis sourde... mais elles! Qu'entendent-elles!... Ou, plutôt, qu'écoutent-elles dans les propos qu'on leur adresse, sinon le bruit confus, en harmonie avec le jeu de physionomie de celui qui leur parle! De sorte qu'inattentives non pas au sens apparent, mais à la *qualité*, révélatrice et profonde, au véritable sens enfin, de chaque parole, elles se contentent

d'y distinguer une intention de flatterie, qui leur suffit amplement. C'est ce qu'elles appellent le "positif de la vie" avec un de ces sourires... Oh! vous verrez, si vous vivez! Vous verrez quels mystérieux océans de candeur, de suffisance et de basse frivolité cache, uniquement, ce délicieux sourire! – L'abîme d'amour charmant, divin, obscur, véritablement étoilé, comme la Nuit, qu'éprouvent les êtres de votre nature, essayez de le traduire à l'une d'entre elles!... Si vos expressions filtrent jusqu'à son cerveau, elles s'y déformeront, comme une source pure qui traverse un marécage. De sorte qu'en réalité cette femme *ne les aura pas entendues*. "La Vie est impuissante à combler ces rêves, disent-elles, et vous lui demandez trop!" Ah! comme si la Vie n'était pas faite par les vivants!

– Mon Dieu! murmura Félicien.

– Oui, poursuivit l'inconnue, une femme n'échappe pas à cette condition de la nature, la surdité mentale, à moins, peut-être, de payer sa rançon d'un prix inestimable, comme moi. Vous prêtez aux femmes un secret, parce qu'elles ne s'expriment que par des actes. Fières, orgueilleuses de ce secret, qu'elles ignorent elles-mêmes, elles aiment à laisser croire qu'on peut les deviner. Et tout homme, flatté de se croire le divinateur attendu, malverse de sa vie pour épouser un sphinx de pierre. Et nul d'entre eux ne peut s'élever d'avance jusqu'à cette réflexion qu'un secret, si terrible qu'il soit, s'il n'est jamais exprimé, est identique au néant.

L'inconnue s'arrêta.

«Je suis amère, ce soir, continua-t-elle, – voici pourquoi: je n'enviais plus ce qu'elles possèdent, ayant constaté l'usage qu'elles en font – et que j'en eusse fait moi-même, sans doute! Mais vous voici, vous voici, vous qu'autrefois j'aurais tant aimé!... je vous vois!... je vous devine!... je reconnais votre âme dans vos yeux... vous me l'offrez, *et je ne puis vous la prendre!...*»

La jeune femme cacha son front dans ses mains.

«Oh! répondit tout bas Félicien, les yeux en larmes, – je puis du moins baiser la tienne dans le souffle de tes lèvres!. – Comprends-moi! Laisse-toi vivre! tu es si belle!... Le silence de notre amour le fera plus ineffable et plus sublime, ma passion grandira de toute ta douleur, de toute notre mélancolie!... Chère femme épousée à jamais, viens vivre ensemble!»

Elle le contemplait de ses yeux aussi baignés de larmes et, posant la main sur le bras qui l'enlaçait:

«Vous allez déclarer vous-même que c'est impossible! dit-elle. Ecoutez encore! je veux achever, en ce moment, de vous révéler toute ma pensée... car vous ne m'entendez plus... et je ne veux pas être oubliée.

Elle parlait lentement et marchait, la tête inclinée sur l'épaule du jeune homme.

«Vivre ensemble!... dites-vous... Vous oubliez qu'après les premières exaltations, la vie prend des caractères d'intimité où le besoin de s'exprimer exactement devient inévitable. C'est un instant sacré! Et c'est l'instant cruel où ceux qui se sont épousés inattentifs à leurs paroles reçoivent le châtement irréparable du peu de valeur qu'ils ont accordée à la *qualité* du sens réel, Unique, enfin, que ces paroles recevaient de ceux qui les énonçaient. "Plus d'illusions!" se disent-ils; croyant, ainsi, masquer, sous un sourire trivial, le douloureux mépris qu'ils éprouvent, en réalité, pour leur sorte d'amour, – et le désespoir qu'ils ressentent de se l'avouer à eux-mêmes.

«Car ils ne veulent pas s'apercevoir qu'ils n'ont possédé que ce qu'ils désiraient! Il leur est impossible de croire que, – hors la Pensée, qui transfigure toutes choses, – toute chose n'est qu'ILLUSION ici-bas. Et que toute passion,

acceptée et conçue dans la seule sensualité, devient bientôt plus amère que la mort pour ceux qui s'y sont abandonnés. – Regardez au visage des passants, et vous verrez si je m'abuse. – Mais nous, demain! Quand cet instant serait venu!... J'aurais votre regard, mais je n'aurais pas votre voix! j'aurais votre sourire... mais non vos paroles! Et je sens que vous ne devez point parler comme les autres!...

«Votre âme primitive et simple doit s'exprimer avec une vivacité presque définitive, n'est-ce pas? Toutes les nuances de votre sentiment ne peuvent donc être trahies que dans la musique même de vos paroles! Je sentirais bien que vous êtes tout rempli de mon image, mais la forme que vous donnez à mon être dans vos pensées, la façon dont je suis conçue par vous, et qu'on ne peut manifester que par quelques mots trouvés chaque jour, – cette forme sans lignes précises et qui, à l'aide de ces mêmes mots divins, reste indécise et tend à se projeter dans la Lumière pour s'y fondre et passer dans cet infini que nous portons en notre coeur, – cette seule réalité, enfin, je ne la connaîtrai jamais! Non!... Cette musique ineffable, cachée dans la voix d'un amant, ce murmure aux inflexions inouïes, qui enveloppe et fait pâlir, je serais condamnée à ne pas l'entendre!... Ah! celui qui écrivit sur la première page d'une symphonie sublime: "C'est ainsi que le Destin frappe à la porte!" avait connu la voix des instruments avant de subir la même affliction que moi!

«Il se souvenait, en écrivant! Mais moi, comment me souvenir de la voix avec laquelle vous venez de me dire pour la première fois: "Je vous aime!..."»

En écoutant ces paroles, le jeune homme était devenu sombre: ce qu'il éprouvait, c'était de la terreur.

«Oh! s'écria-t-il. Mais vous entr'ouvrez dans mon coeur des gouffres de malheur et de colère! J'ai le pied sur le seuil du paradis et il faut que je referme, sur moi-même, la porte de toutes les joies! Etes-vous la tentatrice suprême – enfin!... Il

me semble que je vois luire, dans vos yeux, je ne sais quel orgueil de m'avoir désespéré.

– Va! je suis celle qui ne t'oubliera pas! répondit-elle. – Comment oublier les mots pressentis qu'on n'a pas entendus?

– Madame, hélas! vous tuez à plaisir toute la jeune espérance que j'ensevelis en vous!... Cependant, si tu es présente où je vivrai, l'avenir, nous le vaincrons ensemble! Aimons-nous avec plus de courage! Laisse-toi venir!»

Par un mouvement inattendu et féminin, elle noua ses lèvres aux siennes, dans l'ombre, doucement, pendant quelques secondes. Puis elle lui dit avec une sorte de lassitude:

«Ami, je vous dis que c'est impossible. Il est des heures de mélancolie où, irrité de mon infirmité, vous chercheriez des occasions de la constater plus vivement encore! Vous ne pourriez oublier que je ne vous entends pas!... ni me le pardonner, je vous assure! Vous seriez, fatalement, entraîné, par exemple, à *ne plus me parler*, à ne plus articuler de syllabes auprès de moi! Vos lèvres, seules, me diraient: "Je vous aime", sans que la vibration de votre voix troublât le silence. Vous en viendriez à m'écrire, ce qui serait pénible, enfin! Non, c'est impossible! Je ne profanerais pas ma vie pour la moitié de l'Amour. Bien que vierge, je suis veuve d'un rêve et veux rester inassouvie. Je vous le dis, je ne puis vous prendre votre âme en échange de la mienne. Vous étiez, cependant, celui destiné à retenir mon être!... Et c'est à cause de cela même que mon devoir est de vous ravir mon corps. Je l'emporte! C'est ma prison! Puissé-je en être bientôt délivrée! – Je ne veux pas savoir votre nom... *Je ne veux pas le lire!... Adieu! – Adieu!...»*

Une voiture étincelait à quelques pas, au détour de la rue de Grammont. Félicien reconnut vaguement le laquais du péristyle des Italiens lorsque, sur un signe de la jeune femme, un domestique abaissa le marchepied du coupé.

Celle-ci quitta le bras de Félicien, se dégagea comme un oiseau, entra dans la voiture. L'instant d'après, tout avait disparu.

M. le comte de la Vierge repartit, le lendemain, pour son solitaire château de Blanchelande, – et l'on n'a plus entendu parler de lui.

Certes, il pouvait se vanter d'avoir rencontré, du premier coup, une femme sincère, – ayant, enfin, *le courage de ses opinions*.(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 710-721, grifos do autor).

Anexo G – "SOUVENIRS OCCULTES"

«Souvenirs occultes»

A Monsieur Franc Lamy.

*"Et il n'y a pas, dans toute la contrée, de château plus chargé de gloire et d'années
que mon mélancolique manoir héréditaire."*

EDGAR POE.

Je suis issu, me dit-il, moi, dernier Gaël, d'une famille de Celtes, durs comme nos rochers. J'appartiens à cette race de marins, fleur illustre d'Armor, souche de bizarres guerriers, dont les actions d'éclat figurent au nombre des joyaux de l'Histoire.

L'un de ces devanciers, excédé, jeune encore, de la vue ainsi que du fastidieux commerce de ses proches, s'exila pour jamais, et le cœur plein d'un mépris oublieux, du manoir natal. C'était lors des expéditions d'Asie ; il s'en alla combattre aux côtés du bailli de Suffren et se distingua bientôt, dans les Indes, par de mystérieux coups de main qu'il exécuta, seul, à l'intérieur des *Cités-mortes*.

Ces villes, sous des cieus blancs et déserts, gisent, effondrées au centre d'horribles forêts. Les faséoles, l'herbe, les rameaux secs jonchent et obstruent les sentiers qui furent des avenues populeuses, d'où le bruit des chars, des armes et des chants s'est évanoui.

Ni souffles, ni ramages, ni fontaines en la calme horreur de ces régions. Les bengalis, eux-mêmes, s'éloignent, ici, des vieux ébéniers, ailleurs leurs arbres. Entre les décombres, accumulés dans les éclaircies, d'immenses et monstrueuses éruptions de très longues fleurs, calices funestes où brûlent, subtils, les esprits du Soleil, s'élançant, striées d'azur, nuancées de feu, veinées de cinabre, pareilles aux

radieuses dépouilles d'une myriade de paons disparus. Un air chaud de mortels arômes pèse sur les muets débris : et c'est comme une vapeur de cassolettes funéraires, une bleue, enivrante et torturante sueur de parfums.

Le hasardeux vautour qui, pèlerin des plateaux du Caboul, s'attarde sur cette contrée et la contemple du faite de quelque dattier noir, ne s'accroche aux lianes, tout à coup, que pour s'y débattre en une soudaine agonie.

Çà et là, des arches brisées, d'informes statues, des pierres, aux inscriptions plus rongées que celles de Sardes, de Palmyre ou de Khorsabad. Sur quelques-unes, qui ornèrent le fronton, jadis perdu dans les cieux, des portes de ces cités, l'oeil peut déchiffrer encore et reconstruire le zend, à peine lisible, de cette souveraine devise des peuples libres d'alors : "... ET DIEU NE PREVAUDRA !"

Le silence n'est troublé que par le glissement des crotales, qui ondulent parmi les fûts renversés des colonnes, ou se lovent, en sifflant, sous les mousses roussâtres.

Parfois, dans les crépuscules d'orage, le cri lointain de l'hémione, alternant tristement avec les éclats du tonnerre, inquiète la solitude.

Sous les ruines se prolongent des galeries souterraines aux accès perdus.

Là, depuis nombre de siècles, dorment les premiers rois de ces étranges contrées, de ces nations, plus tard sans maîtres, dont le nom même n'est plus. Or, ces rois, d'après les rites de quelque coutume sacrée sans doute, furent ensevelis sous ces voûtes, *avec leurs trésors*.

Aucune lampe n'illumine les sépultures.

Nul n'a mémoire que le pas d'un captif des soucis de la Vie et du Désir ait jamais importuné le sommeil de leurs échos.

Seule, la torche du brahmine, – ce spectre altéré de Nirvanah, ce muet esprit, simple *témoin* de l'universelle germination des devenirs, – tremble, imprévue, à de certains instants de pénitence ou de songeries divines, au sommet des degrés disjoints et projettes, de marche en marche, sa flamme obscurcie de fumée jusqu'au profond des caveaux.

Alors les reliques, tout à coup mêlées de lueurs, étincellent d'une sorte de miraculeuse opulence ! ... Les chaînes précieuses qui s'entrelacent aux ossements semblent les sillonner de subits éclairs. Les royales cendres, toutes poudreuses de pierreries, scintillent ! – Telle la poussière d'une route que rougit, avant l'ombre définitive, quelque dernier rayon de l'Occident.

Les Maharadjahs font garder, par des hordes d'élite, les lisières des forêts saintes et, surtout, les abords des clairières où commence le pêle-mêle de ces vestiges. – Interdits de même sont les rivages, les flots et les ponts écroulés des euphrates qui les traversent. – De taciturnes milices de cipayes, au coeur de hyène, incorruptibles et sans pitié, rôdent, sans cesse, de toutes parts, en ces parages meurtriers.

Bien des soirs, le héros déjoua leurs ruses ténébreuses, évita leurs embûches et confondit leur errante vigilance ! ... – Sonnant subitement du cor, dans la nuit, sur des points divers, il les isolait par ces alertes fallacieuses, puis, brusque, surgissait sous les astres, dans les hautes fleurs, éventrant rapidement leurs chevaux. Les soldats, comme à l'aspect d'un mauvais génie, se terrifiaient de cette présence inattendue. Doué d'une vigueur de tigre, l'Aventurier les terrassait alors, un par un, d'un seul bond ! les étouffait, tout d'abord, à demi, dans cette brève étreinte, – puis, revenant sur eux, les massacrait à loisir.

L'Exilé devint, ainsi, le fléau, l'épouvante et l'extermination de ces cruels gardes aux faces couleur de terre. Bref, c'était celui qui les abandonnait, cloués à de gros arbres, leurs propres yatagans dans le coeur.

S'engageant, ensuite, au milieu du passé détruit, dans les allées, les carrefours et les rues de ces villes des vieux âges, il gagnait, malgré les parfums, l'entrée des sépulcres non pareils où gisent les restes de ces rois hindous.

Les portes n'en était défendues que par des colosses de jaspe, sortes de monstres ou d'idoles aux vagues prunelles de perles et d'émeraudes, – aux formes créées par l'imaginaire de théogonies oubliées, – il y pénétrait aisément, bien que chaque degré descendu fît remuer les longues ailes de ces dieux.

Là, faisant main basse autour de lui, dans l'obscurité, domptant le vertige étouffant des siècles noirs dont les esprits voletaient, heurtant son front de leurs membranes, il recueillait, en silence, mille merveilles. Tels, Cortez au Mexique et Pizarre au Pérou s'arrogèrent les trésors des caciques et des rois, avec moins d'intrépidité.

Les sacoches de pierreries au fond de sa barque, il remontait, sans bruit, les fleuves en se garant des dangereuses clartés de la lune. Il nageait, crispé sur ses rames, au milieu des ajoncs, sans s'attendrir aux appels d'enfants plaintifs que larmoyaient les caïmans à ses côtés.

En peu d'heures, il atteignait ainsi une caverne éloignée, de lui seul connue, et dans les retraits de laquelle il vidait son butin.

Ses exploits s'ébruitèrent. – De là, des légendes, psalmodiées encore aujourd'hui dans les festins des nababs, à grand renfort de théorbes, par les fakirs. Ces vermineux trouvères, – non sans un vieux frisson de haineuse jalousie ou d'effroi respectueux, y décernent à cet aïeul le titre de Spoliateur de tombeaux.

Une fois, cependant, l'intrépide nocher se laissa séduire par les insidieux et mielleux discours du seul ami qu'il s'adjoignît jamais, dans une circonstance tout spécialement périlleuse. Celui-ci, par un singulier prodige, en réchappa, lui ! – Je parle du bien nommé, du trop fameux colonel Sombre.

Grâce à cet oblique Irlandais, le bon Aventurier donna dans une embuscade.– Aveuglé par le sang ; frappé de balles, cerné par vingt cimenterres, il fut pris à l'improviste et périt au milieu d'affreux supplices.

Les hordes himalayennes, ivres de sa mort et dans les bonds furieux d'une danse de triomphe, coururent à la caverne. Les trésors une fois recouverts, ils s'en revinrent dans la contrée maudite. Les chefs rejetèrent pieusement ces richesses au fond des antres funèbres où gisent les mânes précités de ces rois de la nuit du monde. Et les vieilles pierreries y brillent encore, pareilles à des regards toujours allumés sur les races.

J'ai hérité, – moi, le Gaël, – des seuls éblouissements, hélas ! du soldat sublime, et de ses espoirs. – J'habite, ici, dans l'Occident, cette vieille ville fortifiée, où m'enchaîne la mélancolie. Indifférent aux soucis politiques de ce siècle et de cette patrie, aux forfaits passagers de ceux qui les représentent, je m'attarde quand les soirs du solennel automne enflamment la cime rouillée des environnantes forêts. – Parmi les resplendissements de la rosée, je marche, seul, sous les voûtes des noires allées, comme l'Aïeul marchait sous les cryptes de l'étincelant obituaire ! D'instinct, aussi, j'évite, je ne sais pourquoi, les néfastes lueurs de la lune et les malfaisantes approches humaines. Oui, je les évite, quand je marche ainsi, avec mes rêves ! ... Car je sens, *alors*, que je porte dans mon âme le reflet des richesses stériles d'un grand nombre de rois oubliés. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 740-743, grifos do autor).

Anexo H – "EL DESDICHADO " de Villiers de l'Isle-Adam

«El Desdichado»

Je suis issu d'une famille de Celtes, dure comme des rochers, j'appartiens à cette race de marins, fleur illustre d'Amor, souche de bizarres guerriers, dont le dernier membre, mon aïeul (mon vieux père n'étant qu'un agronome), combattait aux côtés du bailli de Suffren lors des expéditions d'Asie, et se distingua, spécialement dans les Indes, comme spoliateur de tombeaux.

II

L'aventurier se risquait, de nuit, au milieu des sépulcres des anciens rois de ces contrées pacifiques et, les sacoches de pierreries au fond de la barque, remontait les fleuves au clair de lune. Séduit, toutefois, par les mielleux discours du colonel Sombre, il donna dans une embuscade, et périt au milieu d'affreux supplices. Les hordes himalayennes disséminèrent ses trésors dans les cavernes, au sommet des montagnes : et les vieilles pierreries y brillent encore, pareils à des regards toujours allumés sur les races.

III

J'ai hérité, moi, des éblouissements du soldat funèbre – et de ses Terreurs. J'habite une ville ancienne et fortifiée où m'enchaîne la mélancolie. Je m'attarde, quand les soirs du solennel automne allument la cime rouillée des forêts. Parmi les resplendissements de la rosée, je me promène sous les clartés de la lune, dans les noires allées, comme l'aïeul se promenait dans les tombeaux et je sens, alors, que je porte dans mon âme les richesses stériles d'un grand nombre de rois oubliés. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986. t.I, p.1337).

Anexo I – “EL DESDICHADO” de Gérard de Nerval

«El Desdichado»

Je suis le ténébreux, - le veuf, - l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule étoile est morte, - et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends- moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Archéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée. (NERVAL, 1999, p. 365).

Anexo J – “FLEURS DE TÉNÈBRES”

À M. Léon Dierx.

Bonnes gens, vous qui passez

Priez pour les trépassés!

Inscription au bord d'un grand chemin.

Ô belles soirées! Devant les étincelants cafés des boulevards, sur les terrasses des glaciers en renom, que de femmes en toilettes voyantes, que d'élégants «flâneurs» se prélassent!

Voici les petites vendeuses de fleurs qui circulent avec leurs corbeilles.

Les belles désœuvrées acceptent ces fleurs qui passent, toutes cueillies, mystérieuses...

«Mystérieuses?

– Oui, s'il en fut!»

Il existe, sachez-le, souriantes liseuses, il existe, à Paris même, certaine agence sombre qui s'entend avec plusieurs conducteurs d'enterrements luxueux, avec des fossoyeurs même, à cette fin de desservir les défunts du matin en ne laissant pas *inutilement* s'étioler, sur les sépultures fraîches, tous ces splendides bouquets, toutes ces couronnes, toutes ces roses, dont, par centaines, la piété filiale ou conjugale surcharge quotidiennement les catafalques.

Ces fleurs sont presque toujours oubliées après les ténébreuses cérémonies. L'on n'y songe plus; l'on est pressé de s'en revenir; – cela se conçoit !...

C'est alors que nos aimables croquemorts s'en donnent à cœur joie. Ils n'oublient pas les fleurs, ces messieurs! Ils ne sont pas dans les nuages. Ils sont

gens pratiques. Ils les enlèvent par brassées, en silence. Les jeter à la hâte par-dessus le mur, dans un tombereau propice, est pour eux l'affaire d'un instant.

Deux ou trois des plus égrillards et des plus dégourdis transportent la précieuse cargaison chez des fleuristes amies qui, grâce à leurs doigts de fées, sertissent de mille façons, en maints bouquets de corsage et de main, en roses isolées même, ces mélancoliques dépouilles.

Les petites marchandes du soir alors arrivent, nanties chacune de sa corbeille. Elles circulent, disons-nous, aux premières lueurs des réverbères, sur les boulevards, devant les terrasses brillantes et dans les mille endroits de plaisir.

Et les jeunes ennuyés, jaloux de se bien faire venir des élégantes pour lesquelles ils conçoivent quelque inclination, achètent ces fleurs à des prix élevés et les offrent à ces dames.

Celles-ci, toutes blanches de fard, les acceptent avec un sourire indifférent et les gardent à la main, – ou les placent au joint de leur corsage.

Et les reflets du gaz rendent les visages blafards.

En sorte que ces créatures-spectres, ainsi parées des fleurs de la Mort, portent, sans le savoir, l'emblème de l'amour qu'elles donnent et de celui qu'elles reçoivent. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.666-667, grifos do autor).

Anexo K – "LA CORDE" de Charles Baudelaire

«Les illusions,- me disait mon ami, - sont aussi innombrables peut-être que les rapports des hommes entre eux, ou des hommes avec les choses. Et quand l'illusion disparaît, c'est-à-dire quand nous voyons l'être ou le fait tel qu'il existe en dehors de nous, nous éprouvons un bizarre sentiment, compliqué moitié de regret pour le fantôme disparu, moitié de surprise agréable devant la nouveauté, devant le fait réel. S'il existe un phénomène évident, trivial, toujours semblable, et d'une nature à laquelle il soit impossible de se tromper, c'est l'amour maternel. Il est aussi difficile de supposer une mère sans amour maternel qu'une lumière sans chaleur ; n'est-il donc pas parfaitement légitime d'attribuer à l'amour maternel toutes les actions et les paroles d'une mère, relatives à son enfant ? Et cependant écoutez cette petite histoire, où j'ai été singulièrement mystifié par l'illusion la plus naturelle.

«Dans le quartier reculé que j'habite et où de vastes espaces gazonnés séparent encore les bâtiments, j'observai souvent un enfant dont la physionomie ardente et espiègle, plus que toutes les autres, me séduisit tout d'abord. Il a posé plus d'une fois pour moi, et je l'ai transformé tantôt en petit bohémien, tantôt en ange, tantôt en Amour mythologique. Je lui ai fait porter le violon du vagabond, la Couronne d'Épines et les Clous de la Passion, et la Torche d'Éros. Je pris enfin à toute la drôlerie de ce gamin un plaisir si vif, que je priai un jour ses parents, de pauvres gens, de vouloir bien me le céder, promettant de bien l'habiller, de lui donner quelque argent et de ne pas lui imposer d'autre peine que de nettoyer mes pinceaux et de faire mes commissions. Cet enfant, débarbouillé, devint charmant, et la vie qu'il menait chez moi lui semblait un paradis, comparativement à celle qu'il aurait subie dans le taudis paternel. Seulement je dois dire que ce petit bonhomme m'étonna

quelquefois par des crises singulières de tristesse précoce, et qu'il manifesta bientôt un goût immodéré pour le sucre et les liqueurs ; si bien qu'un jour où je constatai que, malgré mes nombreux avertissements, il avait encore commis un nouveau larcin de ce genre, je le menaçai de le renvoyer à ses parents. Puis je sortis, et mes affaires me retinrent assez longtemps hors de chez moi. « Quels ne furent pas mon horreur et mon étonnement quand, rentrant à la maison, le premier objet qui frappa mes regards fut mon petit bonhomme, l'espiègle compagnon de ma vie, pendu au panneau de cette armoire! Ses pieds touchaient presque le plancher ; une chaise, qu'il avait sans doute repoussée du pied, était renversée à côté de lui ; sa tête était penchée convulsivement sur une épaule ; son visage, boursoufflé, et ses yeux, tout grands ouverts avec une fixité effrayante, me causèrent d'abord l'illusion de la vie. Le dépendre n'était pas une besogne aussi facile que vous le pouvez croire. Il était déjà fort roide, et j'avais une répugnance inexplicable à le faire brusquement tomber sur le sol. Il fallait le soutenir tout entier avec un bras, et, avec la main de l'autre bras, couper la corde. Mais cela fait, tout n'était pas fini; le petit monstre s'était servi d'une ficelle fort mince qui était entrée profondément dans les chairs, et il fallait maintenant, avec de minces ciseaux, chercher la corde entre les deux bourrelets de l'enflure, pour lui dégager le cou.

« J'ai négligé de vous dire que j'avais vivement appelé au secours; mais tous mes voisins avaient refusé de me venir en aide, fidèles en cela aux habitudes de l'homme civilisé, qui ne veut jamais, je ne sais pourquoi, se mêler des affaires d'un pendu. Enfin vint un médecin qui déclara que l'enfant était mort depuis plusieurs heures. Quand, plus tard, nous eûmes à le déshabiller pour l'ensevelissement, la rigidité cadavérique était telle, que, désespérant de fléchir les membres, nous dûmes lacérer et couper les vêtements pour les lui enlever.

«Le commissaire, à qui, naturellement, je dus déclarer l'accident, me regarda de travers, et me dit : «Voilà qui est louche!» mû sans doute par un désir invétéré et une habitude d'état de faire peur, à tout hasard, aux innocents comme aux coupables.

«Restait une tâche suprême à accomplir, dont la seule pensée me causait une angoisse terrible : il fallait avertir les parents. Mes pieds refusaient de m'y conduire. Enfin j'eus ce courage. Mais, à mon grand étonnement, la mère fut impassible, pas une larme ne suinta du coin de son œil. J'attribuai cette étrangeté à l'horreur même qu'elle devait éprouver, et je me souvins de la sentence connue : « Les douleurs les plus terribles sont les douleurs muettes. » Quant au père, il se contenta de dire d'un air moitié abruti, moitié rêveur : «Après tout, cela vaut peut-être mieux ainsi; il aurait toujours mal fini! »

« Cependant le corps était étendu sur mon divan, et, assisté d'une servante, je m'occupais des derniers préparatifs, quand la mère entra dans mon atelier. Elle voulait, disait-elle, voir le cadavre de son fils. Je ne pouvais pas, en vérité, l'empêcher de s'enivrer de son malheur et lui refuser cette suprême et sombre consolation. Ensuite elle me pria de lui montrer l'endroit où son petit s'était pendu. «Oh ! non ! madame, - lui répondis-je, - cela vous ferait mal.» Et comme involontairement mes yeux se tournaient vers la funèbre armoire, je m'aperçus, avec un dégoût mêlé d'horreur et de colère, que le clou était resté fiché dans la paroi, avec un long bout de corde qui traînait encore. Je m'élançai vivement pour arracher ces derniers vestiges du malheur, et comme j'allais les lancer au dehors par la fenêtre ouverte, la pauvre femme saisit mon bras et me dit d'une voix irrésistible : «Oh ! monsieur ! laissez-moi cela ! je vous en prie! je vous en supplie! » Son désespoir l'avait, sans doute, me parut-il, tellement affolée, qu'elle s'éprenait de tendresse

maintenant pour ce qui avait servi d'instrument à la mort de son fils, et le voulait garder comme une horrible et chère relique. - Et elle s'empara du clou et de la ficelle.

«Enfin! Enfin! tout était accompli. Il ne me restait plus qu'à me remettre au travail, plus vivement encore que d'habitude, pour chasser peu à peu ce petit cadavre qui hantait les replis de mon cerveau, et dont le fantôme me fatiguait de ses grands yeux fixes. Mais le lendemain je reçus un paquet de lettres : les unes, des locataires de ma maison, quelques autres des maisons voisines ; l'une, du premier étage; l'autre, du second; l'autre, du troisième, et ainsi de suite, les unes en style demi-plaisant, comme cherchant à déguiser sous un apparent badinage la sincérité de la demande ; les autres, lourdement effrontées et sans orthographe, mais toutes tendant au même but, c'est-à-dire à obtenir de moi un morceau de la funeste et béatifique corde. Parmi les signataires il y avait, je dois le dire, plus de femmes que d'hommes; mais tous, croyez-le bien, n'appartenaient pas à la classe infime et vulgaire. J'ai gardé ces lettres.

« Et alors, soudainement, une lueur se fit dans mon cerveau, et je compris pourquoi la mère tenait tant à m'arracher la ficelle et par quel commerce elle entendait se consoler. » (BAUDELAIRE, 1869)

Anexo L – "LE TIR ET LE CIMETIERE" de Charles Baudelaire

A la vue du cimetière, Estaminet. - « Singulière enseigne, - se dit notre promeneur, - mais bien faite pour donner soif! A coup sûr, le maître de ce cabaret sait apprécier Horace et les poètes élèves d'Épicure. Peut-être même connaît-il le raffinement profond des anciens Égyptiens, pour qui il n'y avait pas de bon festin sans squelette, ou sans un emblème quelconque de la brièveté de la vie ».

Et il entra, but un verre de bière en face des tombes, et fuma lentement un cigare. Puis, la fantaisie le prit de descendre dans ce cimetière, dont l'herbe était si haute et si invitante, et où régnait un si riche soleil.

En effet, la lumière et la chaleur y faisaient rage, et l'on eût dit que le soleil ivre se vautrait tout de son long sur un tapis de fleurs magnifiques engraisées par la destruction. Un immense bruissement de vie remplissait l'air, - la vie des infiniment petits, - coupé à intervalles réguliers par la crépitation des coups de feu d'un tir voisin, qui éclataient comme l'explosion des bouchons de champagne dans le bourdonnement d'une symphonie en sourdine.

Alors, sous le soleil qui lui chauffait le cerveau et dans l'atmosphère des ardents parfums de la Mort, il entendit une voix chuchoter sous la tombe où il s'était assis. Et cette voix disait : « Maudites soient vos cibles et vos carabines, turbulents vivants, qui vous souciez si peu des défunts et de leur divin repos! Maudites soient vos ambitions, maudits soient vos calculs, mortels impatients, qui venez étudier l'art de tuer auprès du sanctuaire de la Mort! Si vous saviez comme le prix est facile à gagner, comme le but est facile à toucher, et combien tout est néant, excepté la Mort, vous ne vous fatigueriez pas tant, laborieux vivants, et vous troubleriez moins

souvent le sommeil de ceux qui depuis longtemps ont mis dans le But, dans le seul vrai but de la détestable vie!» (BAUDELAIRE, 1869)

Anexo M – "VOX POPULI"

À Monsieur Leconte de Lisle.

Le soldat prussien fait son café dans une lanterne sourde.

Le sergent HOFF.

Grande revue aux Champs-Élysées, ce jour-là !

Voici douze ans de subis depuis cette vision. – Un soleil d'été brisait ses longues flèches d'or sur les toits et les dômes de la vieille capitale. Des myriades de vitres se renvoyaient des éblouissements: le peuple, baigné d'une poudreuse lumière, encombrait les rues pour voir l'armée.

Assis, devant la grille du parvis de Notre-Dame, sur un haut pliant de bois, – et les genoux croisés en de noirs haillons –, le centenaire Mendiant, doyen de la Misère de Paris, – face de deuil au teint de cendre, peau sillonnée de rides couleur de terre –, mains jointes sous l'écriteau qui consacrait légalement sa cécité, offrait son aspect d'ombre au *Te Deum* de la fête environnante.

Tout ce monde, n'était-ce pas son prochain? Les passants en joie, n'étaient-ce pas ses frères? À coup sûr, Espèce humaine ! D'ailleurs, cet hôte du souverain portail n'était pas dénué de tout bien: l'État lui avait reconnu le droit d'être aveugle.

Propriétaire de ce titre et de la respectabilité inhérente à ce lieu des aumônes sûres qu'officiellement il occupait, possédant enfin qualité d'électeur, c'était notre égal, – à la Lumière près.

Et cet homme, sorte d'attardé chez les vivants, articulait, de temps à autre, une plainte monotone, – syllabisation évidente du profond soupir de toute sa vie:

«Prenez pitié d'un pauvre aveugle, s'il vous plaît!»

Autour de lui, sous les puissantes vibrations tombées du beffroi, – *dehors*, là-bas, au-delà du mur de ses yeux –, des piétinements de cavalerie, et, par éclats, des sonneries aux champs, des acclamations mêlées aux salves des Invalides, aux cris fiers des commandements, des bruissements d'acier, des tonnerres de tambours scandant des défilés interminables d'infanterie, toute une rumeur de gloire lui arrivait ! Son ouïe suraiguë percevait jusqu'à des flottements d'étendards aux lourdes franges frôlant des cuirasses. Dans l'entendement du vieux captif de l'obscurité, mille éclairs de sensations, pressenties et indistinctes, s'évoquaient ! Une divination l'avertissait de ce qui enfiévrerait les cœurs et les pensées dans la Ville.

Et le peuple, fasciné, comme toujours, par le prestige qui sort, pour lui, des coups d'audace et de fortune, proférait, en clameur, ce vœu du moment :

«Vive l'Empereur!»

Mais, entre les accalmies de toute cette triomphale tempête, une voix perdue s'élevait du côté de la grille mystique. Le vieux homme, la nuque renversée contre le pilori de ses barreaux, roulant ses prunelles mortes vers le ciel, oublié de ce peuple dont il semblait, seul, exprimer le vœu véritable, le vœu caché sous les hurrahs, le vœu secret et personnel, psalmodiait, augural intercesseur, sa phrase maintenant mystérieuse :

«Prenez pitié d'un pauvre aveugle, s'il vous plaît!»

Grande revue aux Champs-Élysées, ce jour-là!

Voici *dix* ans d'envolés depuis le soleil de cette fête ! Mêmes bruits, mêmes voix, même fumée ! Une sourdine, toutefois, tempérerait alors le tumulte de l'allégresse publique. Une ombre aggravait les regards. Les salves convenues de la plate-forme du Prytanée se compliquaient, cette fois, du grondement éloigné des batteries de

nos forts. Et, tendant l'oreille, le peuple cherchait à discerner déjà, dans l'écho, la réponse des pièces ennemies qui s'approchaient.

Le gouverneur passait, adressant à tous maints sourires et guidé par l'amble-trotteur de son fin cheval. Le peuple, rassuré par cette confiance que lui inspire toujours une tenue irréprochable, alternait de chants patriotiques les applaudissements tout militaires dont il honorait la présence de ce soldat.

Mais les syllabes de l'ancien vivat furieux s'étaient modifiées : le peuple, éperdu, proférait ce vœu du moment:

«Vive la République!»

Et, là-bas, du côté du seuil sublime, on distinguait toujours la voix solitaire de Lazare. Le Diseur de l'arrière-pensée populaire ne modifiait pas, lui, la rigidité de sa fixe plainte.

Âme sincère de la fête, levant au ciel ses yeux éteints, il s'écriait, entre des silences, et avec l'accent d'une constatation:

«Prenez pitié d'un pauvre aveugle, s'il vous plaît!»

Grande revue aux Champs-Élysées, ce jour-là!

Voici *neuf* ans de supportés depuis ce soleil trouble!

Oh! mêmes rumeurs! mêmes fracas d'armes! mêmes hennissements! Plus assourdis encore, toutefois, que l'année précédente ; criards, pourtant.

«Vive la Commune!» clamait le peuple au vent qui passe.

Et la voix du séculaire Élu de l'Infortune redisait, toujours, là-bas, au seuil sacré, son refrain rectificateur de l'unique pensée de ce peuple. Hochant la tête vers le ciel, il gémissait dans l'ombre:

«Prenez pitié d'un pauvre aveugle, s'il vous plaît!»

Et, deux lunes plus tard, alors qu'aux dernières vibrations du tocsin, le Généralissime des forces régulières de l'État passait en revue ses deux cent mille fusils, hélas ! encore fumants de la triste guerre civile, le peuple, terrifié, criait, en regardant brûler, au loin, les édifices:

«Vive le Maréchal!»

Là-bas, du côté de la salubre enceinte, l'immuable Voix, la voix du vétéran de l'humaine Misère, répétait sa machinalement douloureuse et impitoyable obsécration:

«Prenez pitié d'un pauvre aveugle, s'il vous plaît!»

Et, depuis, d'année en année, de revues en revues, de vociférations en vociférations, quel que fût le nom jeté aux hasards de l'espace par le peuple en ses *vivats*, ceux qui écoutent, attentivement, les bruits de la terre, ont toujours distingué, au plus fort des révolutionnaires clameurs et des fêtes belliqueuses qui s'ensuivent, la Voix lointaine, la Voix vraie, l'intime Voix du symbolique Mendiant terrible ! – du Veilleur de nuit criant l'heure exacte du Peuple, – de l'incorruptible factionnaire de la conscience des citoyens, de celui qui restitue intégralement la prière occulte de la Foule et en résume le soupir.

Pontife inflexible de la Fraternité, ce Titulaire autorisé de la cécité physique n'a jamais cessé d'implorer, en médiateur inconscient, la charité divine, pour ses frères de l'intelligence.

Et, lorsque enivré de fanfares, de cloches et d'artillerie, le Peuple, troublé par ces vacarmes flatteurs, essaye en vain de se masquer à lui-même son vœu véritable, sous n'importe quelles syllabes mensongèrement enthousiastes, le Mendiant, lui, la face au Ciel, les bras levés, à tâtons, dans ses grandes ténèbres, se

dresse au seuil éternel de l'Église, – et, d'une voix de plus en plus lamentable, mais qui semble porter au-delà des étoiles, continue de crier sa rectification de prophète:

«Prenez pitié d'un pauvre aveugle, s'il vous plaît!» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986. t.I, p.562-565).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)